

Tanulmányok a totalitarizmus
művészetéről

A zsarnokság szépsége

Szerkesztette: Széplaky Gerda





A ZSARNOKSÁG SZÉPSÉGE

TANULMÁNYOK A TOTALITARIZMUS MŰVÉSZETÉRŐL

MEMENTO KÖNYVEK 6.

Sorozatszerkesztők:

Széplaky Gerda

Vajda Mihály

A ZSARNOKSÁG SZÉPSÉGE

*Tanulmányok
a totalitarizmus művészetéről*

Szerkesztette:

Széplaky Gerda



Kalligram · Pozsony, 2008.

Szerkesztette és az előszót írta:

Széplaky Gerda

Borítóterv:

Petromán László

A könyv a DE TEK BTK Filozófia Intézete és az MTA TKI *Az európai szellem és a totalitarizmus* című közös kutatási programjának (NKFP 5-128-04) a része.

Tartalom

ELŐSZÓ	9
--------------	---

I. HATALOM ÉS MŰVÉSZET

RADNÓTI SÁNDOR

A barokk mint a trón és az oltár művészete

Bernini példája	23
-----------------------	----

HELLER ÁGNES

A totalitarizmus festészete és szobrászata	39
--	----

PÓLIK JÓZSEF

Az indoktrináció művészete	59
----------------------------------	----

RIEDER GÁBOR

Szocreál és szocmodern

Fogalomzavar az ötvenes-hatvanas évek hivatalos művészetében	75
--	----

SZÉPLAKY GERDA

Hogyan lesz progresszív a parasztgiccs?

Anna Margit művészete a hatvanas-hetvenes években	87
---	----

DECZKI SAROLTA

A zörejek polifóniája

Ilja Kabakov installációiról	111
------------------------------------	-----

II. ÉPÍTETT UTÓPIÁK

BERTA ERZSÉBET

Sakálok és arabok

A modern építészet utópiái és a totalitárius ideológiák

(Diskurzus-analitikai kísérlet)	137
---------------------------------------	-----

SZABÓ LEVENTE

Kisajátítási kísérlet

Építészet mint kommunikáció a Harmadik Birodalomban	159
---	-----

GÁSPÁR LÁSZLÓ

Formavesztés az 1920 és 1945 közötti német építészetben 175

GYŐRI ZSOLT

Lassú temetés 199

BUN ZOLTÁN

Múltak között

Sachsenhausen és Libeskind 215

NÁDORI ESZTER

A szocialista realista kertművészet lehetőségei Magyarországon

A sztálinvárosi Sztálin út kertépítészeti kialakítása (1952-1959) 225

III. IDEOLÓGIA ÉS SZABADSÁG

BALKÁNYI MAGDOLNA

Politika – színházi struktúra – esztétika 239

JÁKFALVI MAGDOLNA

A térfoglalás esztétikája 263

MOLNÁR KLÁRA

Színpadi és nézőtéri nyomor

Büchner *Woyzeck*-je Nagy József Jel Színházának előadásában 275

LELKES ZSÓFIA

Néptánc és/vagy ideológia? 283

KISS VIKTÓRIA

A hallgatás és az elhallgatás költészete

Tarkovszkij *Sztalkere* 295

ANGYALOSI GERGELY

Élet az Áruházban

Gertler Viktor: *Allami Áruház* 303

IV. IRODALOM ÉS ÉLET

VALASTYÁN TAMÁS

Miért nem mosolyog sohasem a szfinx?

A zsarnokság szépsége – A szépség zsarnoksága 315

VAJDA MIHÁLY

A nyulacskák bosszúja 337

GORETITY JÓZSEF

Szonya Marmeladova „munka közben”

Viktor Jerofejev *Az orosz széplány* című regényéről 349

ANTAL ÉVA

A magyar satíra aranykora

Kako- és disztópikus gulliveriádák a magyar irodalomban 359

BALOGH LÁSZLÓ LEVENTE

Álom és rémálom között

Szathmári Sándor *Hiába* című regényének disztópikus motívumai ... 371

MOLNÁR TAMÁS

Önszembesítés és identitás

Az írás lehetőségei és szerepei Lengyel József *Szembesítés* című regényében 383

ERDŐDY EDIT

Túlélési gyakorlatok

Kertész Imre: *Jegyzőkönyv* – Esterházy Péter: *Élet és irodalom* 397

RADICS VIKTÓRIA

Kultúrák zsarnoksága

Bosznia-Hercegovina szinkretikus kultúrája tizenkét évvel a háború után 407



Előszó

Autonóm tud-e maradni a művészet a diktatúrák korában? A kötetben szereplő tanulmányok legtöbbször keresi a választ erre a nehéz kérdésre. Persze egy olyan bonyolult problémát, mint amilyen a zsarnokság és a művészet viszonya, egyetlen kérdésbe képtelenség belefoglalni, nem engedi ezt a téma összetettsége, paradox volta. Ha a XX. századi rezsimek ideológiája és a különféle diktatúrák időszakának művészete közötti viszonyra kívánunk rákérdezni, akkor egyszerre több dilemmát kell megfontolás tárgyává tenni.

A totalitárius eszmekör kontextusában egy kettős elv szervezi a művészeti gyakorlat és az esztétikai megítélés folyamatait: egyfelől a szabadság, másfelől az ön- és mások általi korlátozás elve. A legalapvetőbb kérdés ehhez kötődik: a kommunista, illetve a náci és a fasiszta ideológiák terhelte diskurzusokban miként érhető tetten ez a kettős elv – egyfelől a művészeti produktumok szerveződésében, létében, másfelől pedig e produktumok és gyakorlatok esztétikai megítélésében (mert az mindenképp hangsúlyozandó, hogy a művészek, esztéták, filozófusok, kritikusok tevékenysége egy rendkívül tagolt, különböző érdekek által rétegzett nyilvános térben formálódik eleve, a befogadás eltérő rendjei szerint). De éppen ennyire hangsúlyosnak tekinthetjük annak a problémának a felvetését is, hogy a művészetre ráerőszakolt sematizmus ellenére miképpen rajzolódhattak ki az alkotói szubjektivitás sajátosságai. Vagy hogy a totalitarizmus miképpen írta át a művészet autonómiájának feltételeit. Az ideológia és az erőszak együttes befolyása hogyan módosította a szuverén művész kifejezési formáit és lehetőségeit: a hallgatástól a sorok közé íráson át az „ellenművészet” – s ezzel természetesen új művészeti eszközök és új műformák – megteremtéséig? Nem utolsó sorban pedig fel kell tenni azt a kérdést is, hogy a rezsimek kiszolgáló művészet vajon szükségszerűen rossz művészet-e...

2007 októberében azért hívtuk Debrecenbe, *A zsarnokság szépsége* című tudományos tanácskozássra a kötetben szereplő gondolkodókat, hogy a fenti kérdéseket közösen vitassuk meg.¹

¹ *A zsarnokság szépsége – a totalitarizmus esztétikája* címet viselő konferencián a

A kérdésekre válaszul adott megfontolások, a különféle vélemények ütközési pontjai parázs vitát lobbantottak fel, melynek lenyomatát most végre kezében tarthatja az olvasó. A totalitarizmus, a művészet és az esztétika viszonyának megtárgyalására összehívott szimpózium azonban, mint az a kötetből is kiténik, korántsem eredményezett egyértelmű válaszokat. Újra csak az bizonyosodott be, hogy a zsarnokság szépségének a természetete nehezen ismerhető ki, ugyanakkor gyakorta mégis könnyen *megítélhető*.

Heller Ágnes kötetbeli tanulmányában amellet érvel, hogy a totális társadalmak művészete igenis rossz művészet: „Elsősorban azért rossz művészet, mert hazug.” Heller arra a kérdésre, hogy mi igaz a művészetben és mi hazug, Hegellel válaszol: „[A] modern világ a szubjektivitás világa. Ha valamit én képviselek, ki kell egyenesen mondanom, hogy én képviselem, hogy én vagyok az, aki ezt így gondolom és hiszem. Mihelyt azonban nem mint én lépek fel, hanem az általános szerepében tetszelgek, képmutató vagyok [*Verstellung*]. [...] Mihelyt a Pártot vagy a Világproletariátust színleli megtestesíteni [a művész – a szerk. megjegyzése], a szó ontológiai értelmében, képmutatóvá válik, azaz hazudik. [...] Ebben a hegeli értelemben hazug a totalitárius rendszerek művészete. S ezért rossz művészet. Még akkor is, ha esetleg nem silány.”

Márpedig kétségtelen, hogy a totalitarizmusok művészete nem csak silány termékeket hagyott hátra, hanem maradandót is alkotott. Egyetlen példával illusztrálva ezt: a mai Oroszország még mindig reprezentálhatónak véli *nemzeti művészetét* a szocreál, az úgynevezett „nagy művészet” legsikerültebb alkotásaival. A 2005-ben New Yorkban, a Guggenheim múzeumban rendezett *Russia* című kiállításon, minden idők legnagyobb orosz művészeti tárlatán, a bemutatott munkák között több hatalmas méretű tabló is szerepelt a szocialista realizmus legelesebb alkotóitól. Ráadásul a szocialista realizmus festészeti hagyománya még ma is ható, inspiratív művészeti irányzat: ha kritikai szellemben is, de továbbél az orosz *szocart*-irányzat némely képviselőjének parafrázisai és reflexív műalkotásai révén. Úgy tűnik tehát, mégsem

kötetben szereplő szerzőkön kívül jelen voltak még: Gulyás Gábor, György Péter, Pernecky Géza, akiknek előadásai különböző okokból maradtak ki a kötetből.

olyan egyszerű eldönteni, *rossz* vagy *igaz* művészet-e a diktatúrák művészete. Ahhoz mindenekelőtt külön kellene választani a tisztán esztétikai ítéleteket a morális megfontolásoktól. De vajon külön választhatóak-e? Olykor nem csak az a lehetőség áll előttünk, hogy eldönthetjük, az adott kontextusban melyiket is válasszuk?

Radnóti Sándor tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy a fenti kérdéseket, s különösképpen a művész szuverenitásának problémáját a művészet története folyamán nem csak a totális rezsimek vetették fel. A hatalom és a művészet a történelem folyamán gyakorta összefonódott. Ha „Gianlorenzo Berninire gondolunk, akkor előttünk áll a trón és az oltár prestabilizált igazságainak *par excellence* kifejezője. Műveinek részben nyilvánvaló, részben pedig ma már tudományos föltárássra, megvilágításra szoruló hatalmi, reprezentatív, istentiszteleti, abszolutisztikus funkciói vannak. Mint a kor minden udvari művészete, alapvetően politikai művészet volt ez.” Radnóti Bernini példáján keresztül mutatja meg, hogyan válik az állami megrendelés a műalkotás létrejövetelének egyik meghatározó elemévé – persze tegyük hozzá: a barokk civilizáció esetében mindez nem érintette a művészet autonómiájának kérdését.

A könyv első, *Hatalom és művészet* című részében további öt elemzést olvashatunk a totalitárius képzőművészetről. Ezek nagyrészt a kommunizmus éveinek magyar és szovjet művészetét vizsgálják, egy tanulmány pedig a fent már említett orosz szocart irányzat egyik legnevesebb képviselője, Ilja Kabakov installációival foglalkozik.

A mindenkori hatalom a művészetben természetesen azt használja fel saját igazsága reprezentálásához, ami örökérvényű benne: a szépségben rejlő erőt. A zsarnokság szépsége szükségszerűen a szépség zsarnokságára épít, ahogyan ezt Benjaminról, Lukácsról és Fehér Ferencről szóló filozófiai elemzésében Valastyán Tamás kifejti. A diktatúrák a műalkotást az ideológiát megjelenítő felületként használják, ám ebben a felületben az igazi transzparenciát a szépségben rejlő hatalmi potenciál, az önállósulni igyekvő aktivitás jelenti. Persze a totalitárius művészetben „a szépség alárendelődik az ideológia vagy valamely eszme teljhatalmának, pusztán reprezentál és különböző pótlékfunkcióval ruháztat fel: az igazság ontológiai helyévé alakul

át, életvezetési elvvé változik, erkölcsi értékek hordozója lehet” – vallja Valastyán Fehérre hivatkozva. Vagyis ebben az esetben „a szépségnek az erkölcsi jóhoz való viszonya túlhangsúlyozódik, másfelől a szépség helyettesíthetővé/helyettesítendővé válik az ideológiával”. Az esztétikum ily módon mindenekelőtt etikailag lesz meghatározható – ebben megegyeznek a különféle diktatúrák művészei, legyen szó akár a fasizmus,² akár a náciizmus, akár a kommunizmus művészetéről. Kérdés persze, hogy a zsarnokság szépsége által kifejtett hatásban – legalábbis ha a *jó* műalkotásokat tekintjük – nem marad-e meg mégis valamiféle nyers és transzparens erő (az ideológia ellenére vagy éppen azzal karöltve), mely által a mű *igaz*nak tűnik fel a befogadó előtt, s mely által éppenséggel alkalmassá válik a tömegek befolyásolására.

A leginkább transzparens felület a különféle rezsimek számára a képzőművészet mellett az építészet volt. A festészet, a szobrászat és a film képviseli a totális diktatúrák vizuális imázsát. Ezek által válik *látvánnyá*, azaz mindenki számára láthatóvá, s ez által valóságossá, jelenvalóvá a hatalom utópiája.³ Az építészet ideológiai szempontból került kitüntetett pozícióba, hiszen az épületek, utcák, terek szervezik az emberek mindennapi tevékenységének és ünneplésének szimbolikus tereit. A diktatórikus hatalmak ezért szenteltek kivétel nélkül nagy figyelmet az építészetnek, ezért indult a korszakban igen sok középítkezés. „Mégsem lehet totalitárius építéstílusról beszélni, még a regionális totalitarizmusokra gondolva sem – jegyzi meg Berta Erzsébet a modern építészet utópiáiról és a totalitárius ideológiákról értekezve –, s főként nem lehet a totalitarizmusok közös építészeti stílus- vagy formafogalmát megalkotni.” Még a klaszszicizáló monumentalizmus stílusjegyei sem határozhatók meg közös formaelemként: ez inkább csak a náci totalitárius építkezést jellemezte, az olasz fasizmus hatalomreprezentáló építményeit már kevésbé, a kommunista hatalom építésze pedig,

² – persze hogy a fasizmust totalitárius rendszernek kell-e tekinteni, arról még ma is viták folynak.

³ „[A] kép mindig a jövő egy *utópikus* elképzelése; elképzelése annak, ami empirikus értelemben nincs, de ami »látszat szerint« mégiscsak létezik: ha máshol nem, akkor a művészetben, és ha máshogyan nem, akkor a jövő *jelenbe vetített* emlékképeként” – írja *Az indoktrináció művészete* című tanulmányában Pólik József.

amely alapvetően konstruktivista építészet volt, egyáltalán nem. Berta „az ellenség-konstrukcióval megalapozott identitásképzés” technikáját tapintja ki közös pontként. Ez a technika szolgált arra, hogy meghatározzák általa, „milyen legyen a hatalmat reprezentáló *német*, illetve *szovjet* építészet”. És természetesen itt is szembevetendő az „ideológiai instrumentalizáció”.

Berta tanulmánya mellett a könyv e második részében, az *Épített utópiák*ban további két értekezés foglalkozik a Harmadik Birodalom építészetével: Szabó Leventéé és Gáspár Lászlóé. „A hitleri építészet lényege jól modellezhető az *építészet mint nyelv* problematikájával. A Harmadik Birodalomban a mindent átható verbális üzenet, a »Harmadik Birodalom Nyelve« részévé vált maga az építészet is” – írja Szabó tanulmányában. Az építészeti írásokon, emlékmű-elemzéseken kívül olvashatunk itt egy izgalmas esettanulmányt is a magyarországi kommunista kertépítészetről.

A szovjet esztétika egyik fő ideológusától, Lunacsarszkijtól kölcsönzi terminológiáját Pólik József a totalitarizmus művészetének jellemzésére. E szerint a szovjet művészet egyfelől a műveletlen tömegeket megszólító, a realitást megragadó „agitációs művészet”, másfelől a jövő beteljesítését vizionáló „nagy művészet”, mely inkább az értelmiségieket szólítja meg.⁴ De a totalitarizmusok művészetéről gondolkodva természetesen nem csak a hatalmat kiszolgáló, sematikus államművészetéről lehet beszélni, hiszen diktatúrák idején is született szuverén, autonóm művészet. Ennek azonban szükségszerűen „ellenművészetté” kellett válnia: az ideológiával szemben vagy annak ellenére kellett – akaratlanul is – állást foglalnia. Egyetérthetünk Heller Ágnessel: „Egy politikai, s még inkább egy totalitárius társadalomban [...] minden egyes kulturális termék vagy apológiát, vagy ellenzékiiséget fejez ki (s ez utóbbiak adják a voltaképpeni kultúrát).”⁵ Magyarán: a hivatalos művészettel szembehelyezkedő ellenművészet sem *független* művészet.⁶ Nem lehet független már csak azért sem, mert

⁴ Lásd erről Pólik fentebb már idézett tanulmányát.

⁵ Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György: *Diktatúra a szükségletek felett* (Mezei György fordítása). Cserépfalvi Kiadó, Bp., 1991. 298.

⁶ Hacsak nem tekintjük annak az *elballgatás* gesztusát, amely lehetőséggel például számos magyar képzőművész élt az ötvenes években. Vagy azoknak a művészeknek a radikális gesztusát, akik műveikkel kiléptek a társadalmiság, a közösségiség

megjelenési felületét eleve erőteljesen korlátozza a hatalom. És azért sem, mert a szembenállás gesztusa – a totalitárius művészettel és ideológiával – szükségszerűen módosított eredendő, tisztán esztétikai alapállásán, eszményein: pontosan azért, hogy más művészeti tereket és más kifejezőeszközöket kínált fel számára, pontosabban kényszerített ki.

Nagyon jól illusztrálja ezt a tiltó kultúrpolitika és szuverén művészet közötti bonyolult kölcsönhatást a magyar alternatív színháztörténete, melyet könyvünk harmadik – a korabeli színházi struktúrával, valamint az ötvenes évekbeli filmművészettel foglalkozó – részében Balkányi Magdolna dolgoz fel egy átfogó elemzés keretében. „A színház mediális sajátossága miatt [...] mindig kollektív és közvetlenül a társadalmi nyilvánosság része”, melynek következtében különösen alkalmas arra, hogy a politikához fűződő viszonyát az elemzés tárgyává tegyük. Balkányi tanulmányában rámutat, hogy ebben a zavaros, tiltásokkal teli művészeti térben a művészeti szándékok nem egyszerűen összeütköznek a diktatórikus kultúrpolitika által diktált elvárásokkal, hanem éppen azok ellenében munkálódnak ki. A „lakásszínház” kialakulása például, bár megvolt ennek a nyugati mintája, nálunk mégis inkább szükségszerűségként alakult ki, hiszen az alternatív színházeszmények a kőszínházak falai közül kiszorultak. A testszínház magyarországi megjelenése, a hozzá kapcsolódó színházesztétikai elvekkel és jelentésekkel, nem függetleníthető az irodalmi konvenciójú, azaz szövegközpontú színház hivatalossá tételétől. „[A] kultúrpolitika népszerűsítési céljainak eléréséhez az írott, tehát fixált irodalmi drámaformát is felhasználta. [...] az irodalmi színház konvenciója a rögzített, ezért ellenőrizhető szövegen keresztül különösen alkalmas bizonyos tartalmak előírására, s így a felülről történő irányításra.” Nem független tehát a hivatalos művészeti közegetől, hogy a központilag támogatott és ellenőrzött színházi rendszeren kívül egy másfajta eszményeket követő színház szerveződik, s a kettősség nemcsak strukturális és kultúrpolitikai természetű. Hanem az ellenművészeti identitásból fakadóan szükségszerűen kihatással van a színházesztétikai alapelvekre is. A szövegközpontú, statikus kő-

és így a *politika* köréből – a legjobb példa erre Tarkovszkij filmművészete, amelyről a kötetben szintén olvasható elemzés.

színházzal szemben megjelentek a non-verbális elemekre, az intenzív testi jelenlétre épülő színházak, amelyek tulajdonképpen a közösségiség, az együvé tartozás élményét erősítő performatív színházi eseményeket jelentettek. Balkányi szavaival összefoglalva: „Nem ellenzéki politikai erő jelent meg itt a társadalomban, hanem egy új művészeti, esztétikai alapállás nyert ilyen politikai jelentést ebben a kontextusban és a hatalom szemében.”

A könyv e harmadik, *Ideológia és szabadság* című részében úgyszintén a korszak színházi folyamatait elemzi Jákfalvi Magdolna; Lelkes Zsófia pedig a hivatalosan támogatott, mégis tiltásokkal övezett néptánc-mozgalomról értekezik. Továbbá olvashatunk két esszét a korszak két meghatározó filmjéről. Kiss Viktória az elhallgatásként, s így a kor felülről diktált művészeszményeitől való „függetlenedésként” is értelmezhető Tarkovszkij-filmet, a *Sztalkert* elemzi. Mint írja: „egy olyan korszakban és gondolkodói közegben, amiben a kultúra – és ezzel együtt a művészet, a róla való beszéd is – *rákényszerített* módon át van politizálva, Tarkovszkij egyaránt lemond a köznapi és a teoretikus beszéd-ről is, e helyett a költészet és a(z el)hallgatás nyelvét választja: a politikum szféráját messze maga mögött hagyva az emberi egzisztencia szorongató kérdései felé fordítja a néző figyelmét.” Angyalosi Gergely ezzel szemben egy olyan nagy sikerű magyar filmet választott elemzése tárgyául, Gertler Viktor *Állami Áruházát*, amely korának, azaz az ötvenes éveknek „kiemelkedő teljesítménye, ám jellegzetes terméke is egyúttal, s mint ilyen, teljességgel átlátható”. Angyalosi személyes hangvételű írását, amely a filmhez hatástörténete felől közelít, egy vallomással kezdi: „már gyerekkoromban is éreztem, hogy itt nekem hazudnak, vagy legalábbis azt, hogy ezt a mozit nem az igazsághoz való viszonya miatt kell szeretni. Az évtizedek során persze egyre pontosabban értettem a politikai célzásokat, az egyes gesztusok, motívumok manipulált üzenetét, de nem mondhatnám, hogy ez a megértési folyamat alapvetően megváltoztatta volna a filmhez való viszonyomat. Márpedig pontosan ezt nevezem rejtélynek.” Elemzésében ennek a rejtélynek ered a nyomába.

A könyv negyedik, *Irodalom és élet* című része az írott kultúrát (az irodalmat és az esztétikát) tematizálja. Az irodalomban a szembenállás, az ellenzékiesség kifejezéséhez az írás rejtjelezése, a nyelv által kínált kétértelműségek, az úgynevezett „sorok

közé írás” ironikus gesztusai szolgáltatják a művészi eszközöket. Molnár Tamás tanulmánya egy olyan művet elemez, amelynek középpontjába éppen a beszéd és az írás, a vallomás és az elhallgatás, a nyíltság és a kétértelműség problémái kerültek. Lengyel József *Szembesítés* című regényében ugyanis a beszéddel (a regény szereplőinek egymás közötti beszélgetésével) szemben az írás (az asztallapra írás) teremti meg az őszinteség közegét, hiszen az az előbeszédet felügyelő lehallgatók számára nem hallható. Molnár konklúziója a regény hőseiről – akiket a kétértelmű beszéd, az egyszerre szükségszerűen két vagy több diskurzusban való létezés, azaz az őszinteség lehetetlensége felőröl – az, s ezzel az „ítélettel” egyúttal a totalitárius diktatúrák elszenvedőinek tragikus sorsát is jellemzi, hogy ezek az emberek „halottak. [...] Elszigetelten, magányosan, akarat és lehetőségek nélkül sodródnak egy olyan világban, mely semmilyen módon nem az övék.”

Erdődy Edit a kommunista barakk országaiban való életet jellemezve Bojtár Endrét idézi: „Hazug országokban élünk, operettországokban. Ez a hazugság olyan totális és intenzív, hogy szinte szép.” Idézi továbbá Bojtárnak azt a gondolatát, mely szerint ez a „fájdalmasan szép” kelet-európai élet az irodalom révén megalkotott egy olyan sorstípust, egy olyan emberi magatartás-modellt, amely mintává és ösztönzővé vált kultúránk számára, megalkotta a svejki modellt: „ezt adtuk a világnak, a svejkséget, a túlélés művészetét, a Történelem átrázását”. Erdődy tanulmányában a magyar irodalom két nagymesterének, „a túlélés irodalmi nagymestereinek” elemzi két egymáshoz kapcsolódó elbeszélését, mint „két különböző túlélési stratégiát, a diktatúrában való létezés két lehetséges változatát”. Kertész Imre *Jegyzőkönyv* című elbeszélésének tanúsága szerint az individuumon a diktatúra körülményei között az „idegenség-állapot” szükségszerűen kiteljesedik és totálissá válik. „[A] diktatórikus társadalom a maga manipulatív, hazug rendjével és mechanizmusaival az emberi viszonyokat, az emberek közti kapcsolatokat is eltorzítja. A közösségeket az erőszak, a félelem és a kiszolgáltatottság, illetve a manipuláció és a cinkosság játszmái működtetik” – vonja le Erdődy a konklúziót. Esterházy Péter *Élet és irodalom* című elbeszélésében továbbírta a Kertész-féle történetet, város és utazó történetét. Nála a cinkosság kommunikációja lesz különösen hangsúlyos, mint „a diktatúra emberi-közösségi struktúrájának

egyik alapformája”, s Kertész „radikális pesszimizmusával” szemben az emberközi kapcsolatok értékét mutatja fel a túlélés egyik stratégiájaként. Erdődy szavaival: „a kisközösségek, a család, a barátság és a szerelem azok az alapértékek, melyek a diktatúra körülményei között is lehetővé teszik az egyén autonómiájának, magánember-mivoltának megőrzését.” Ugyanakkor ezt az Eszterháznál tetten érhető „biológiai optimizmust”, „a mindennapi örömek, az evés, ivás, az élet fenntartások nélküli élvezetét” árnyalja az ironikus szemlélet- és beszédmód. Ez az irónia „nem »eltávolító, elidegenítő, leleplező«, hanem szelíd, megbocsátó és megértő.” A cinkosság és e megbocsátó-megértő irónia együttes működésének feltárása tanulmánya végén Erdődyt a következő belátásra készíti: „a diktatúra túlélője túlélő marad; a diktatúrában kialakult reflexek és magatartásformák tovább élnek, vámosokban és utazókban egyaránt”.

A diktatúrák irodalmában kitüntetett hely jut az utópia irodalmi hagyományát követő műfajoknak is. Csakhogy diktatúrában az utópiából ideológia lesz. Balogh László Levente írja tanulmányában, hogy bár az utópia „elveszti utópikus jellegét, de az utópikus gondolkodás nem tűnik el nyomtalanul.” A jövőről szóló elképzelések ugyanis tovább élnek az irodalmi megfogalmazásokban, de immár nem vágyálmok képeit bontják ki, hanem rémképeket: „[a]z álmokból rémálmok lesznek, és az utópia a disztópiákban él tovább”. Balogh a disztópia leírásakor Emil Ciorant idézi: „A két műfaj, az egymástól oly eltérőnek tetsző utópisztikus és az apokaliptikus egymásba hatol, egymást színezi, hogy megteremtse egy harmadikat, mely csodálatosan alkalmas a bennünket fenyegető valóságféleség visszatükrözésére.” A svejki groteszken, a kétértelműség és az irónia nyelvi eszközein kívül tehát van még egy fontos műfaj, amely az irodalom segítségére siet, ha az görbe tükröt óhajt tartani a megvalósult, torz utópiák elé: a disztópia műfaja. A disztópia totalitárius látomásai révén ugyanis elrettentő erővel tudja felmutatni a diktatúra viszásságait. Az elrettentés nyomán pedig „már nem azt kérdezik, hogy hogyan lehet azt megvalósítani, hanem, hogy hogyan lehet elkerülni”. Balogh elemzése mellett Antal Éva tanulmánya is a magyar irodalom „kako- és disztópikus gulliveriádáival” foglalkozik, nevezetesen Karinthy Frigyes, Szathmári Sándor és Siklósi Horváth Klára regényeivel.

A XX. századi rezsimek ideológiája és a különféle diktatúrák időszakának művészeti termelése közötti viszony feltárásához szorosan hozzátartozik az olyan alkotások vizsgálata is, amelyek reflektálnak a múlt traumáira: az elkövetett bűntettekre és a gyászra. A kötetben két tanulmány is középpontjába állítja a (negatív) emlékezés problémáit. Bun Zoltán tanulmánya Daniel Libeskind meg nem valósult terveit elemzi, amelyeket a Berlin szélén álló, az Oranienburg szívében lévő Sachsenhausenbe, az egykori internálótábor helyére képzelt. Az építész azt a paradox programot tűzte maga elé, hogy miközben erőteljes emléket állít a gyásznak, megőrizve a terület jelentését a következő generációk számára a múltból, közben megfogalmaz valamiféle választ is az elkövetett bűntettekre, és a válasznak a reményteljes jövőt kell majd sugározni. Ezért ő nem a Halál eszményi városát akarta megőrizni, hanem helyette egy sajátos tájat kívánt építeni („tájja formálni”) bizonyos mementók meghagyásával – „azzal a céllal, hogy a területet újra élettel töltsék meg, hogy embereket csalogassanak oda, akik ott megnyilatkoznak, kitárulkoznak és emlékeznek, amellett, hogy a jövőjükkel foglalkoznak.”

Győri Zsolt tanulmánya szintén egy „ellenemlékezeti” mementót állít elemzése középpontjába – azzal a különbséggel, hogy az általa elemzett emlékmű, a *Harburgi antifasiszta emlékmű*, megvalósult, így utóélete, az emlékezők generációjának viszonyulása is értelmezhető. „Az emlékmű egy 12 méter magas, egy méter széles, négyzet alakú alumínium oszlop, melynek felületét sötét ólombevonat fedi. Az oszlop négy oldalán egy-egy karcolótű található, míg lábánál a következő többnyelvű felirat: »Arra bátorítjuk Harburg lakóit és a városba látogatókat, hogy írják fel nevüket a miénk mellé. Ezzel elkötelezzük magunkat a további őrködésre. Ahogy mind több és több név fedi be ezt a 12 méteres ólommal burkolt oszlopot, az fokozatosan egyre mélyebben süllyed a földbe. Egy nap teljesen eltűnik és a fasiszmus ellen állított harburgi emlékmű helye üres lesz. Végül csakis mi magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással«” – idézi Győri az alkotópár, Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz gondolatait. Ez az emlékmű tehát az emlékezet gesztusának gyakorlása (azaz az „üzenetek” oszlopba karcolása) nyomán süllyedni kezd, majd eltűnik: „Az ellenemlékművek bár megtartják az emlékezeti funkciót, de a kognitív emlékezeti teret

megfosztják pozitív tartalmuktól.” A szobor eltűnésével az emléktér is kiürül.

Nos, ez a könyv (mint ahogy a Debrecenben megrendezett tudományos tanácskozás) is, bizonyos értelemben az emlékezet munkáját végzi (végezte) el. Hiszen a teoretikus közelítések – a tudományos hozadékon túl – egyben szemtanúságot is jelentenek. Még akkor is, ha ezek a közelítések nem közvetlenül a múlt emlékeit célozzák, hanem inkább azok művészi tárgyasulásait. Sőt, a teoretikus közelítésre még inkább igaz, hogy egy történelmen kívüli nézőpontból kívánja látni a történelmet. Mégpedig azért, hogy az emlékezet munkája által kibontakozó identitást – avagy egyszerűen csak beállítódást, viszonyulást a múlt elemzett eseményeihez, tárgyi emlékeihez – megszilárdíthassa. De ez az emlékezet negatív emlékezet. Negatív, mert nem pozitív tartalmak vezérlik; nem a *sensus communis* műemlékekben kikristályosodó narratíváját kívánja megteremteni (a pozitív emlékezet, Assmann idézve, „a változások elkendőzésére és a történelem változásmentes tartamként való észlelésére törekszik”, s a történelem monumentális és kollektív felfogásához vezet).⁷ A negatív emlékezet a negatív tartalmat ragadja meg, s állítja az emlékezet középpontjába, mégpedig elrettentésként, tagadásként. Olyan referenciaként, amely a megisméltódetlenségére figyelmeztet – s amely elől kitérni ugyanúgy a közösséget egybetartó, kollektív erő lehet.

A totalitarizmus művészetéről, pontosabban e művészet ideologikus voltáról, visszásságairól, anomáliáiról gondolkodni, beszélni és írni tehát mindenképpen szembenézést jelent: olyan feladatot, amelyet nem szabad kikerülni. „Végül csakis mi magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással.”

Széplaky Gerda

⁷ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet* (Hidas Zoltán fordítása). Atlantisz, Bp., 1999. 41.



I.

HATALOM ÉS MŰVÉSZET



Radnóti Sándor

A barokk mint a trón és az oltár művészete

Bernini példája

A zsarnokság esztétikájához a barokk csak annyiban tartozik, amennyiben a XVII-XVIII. századi abszolutizmusok művészetének mintáit a XX. századi zsarnokságok kisajátították. Míg a fasizmus és a nemzeti szocializmus pátozformulája inkább klasszicista volt, addig a sztálinizmusban a klasszicista és realista áramlat mellett nagy szerepet játszott a barokk, ami-



*Vitalij Komar – Alexander Melamid: A szocialista realizmus eredete
(1982/83)*

képpen azt Komar és Melamid festménye, *A szocialista realizmus eredete* (1982/3) oly világosan megmutatja. Létezik is ilyen stílusmeghatározás: Sztálin-barokk, és ez kiterjedt a festészetre, a szobrászatra, az építészetre és a kertművészetre is.

A barokk civilizáció jellegzetessége a trón és az oltár szoros szövetsége (Rómában, a barokk szülővárosában perszonáluniója), a nemzeti keretekbe rendeződött abszolút monarchiák hierarchizált társadalomképe és udvari kultúrája, illetve ennek fényűző reprezentációja, az életformák centralizált szabályozása.

A barokk elkülönítése (először mint a reneszánsz hosszú hanyatlásának korszaka) a klasszicista-historista fogalomképzés eredménye volt. Jacob Burckhardt, aki ezt az elkülönítést tudományos igénnyel és magas színvonalon először hajtotta végre, így ír a *Ciceronéban* (1855): „A barokk építőművészet ugyanazon a nyelven beszél, mint a reneszánsz, csak elvadult dialektusban.”¹ A Burckhardtot követő nemzedékre (Heinrich Wölfflin, Alois Riegl) maradt a feladat, hogy a barokk fogalmát kiemelje a hanyatlástörténetből, s ennek következményeképpen élesen szembeállítsa a reneszánszsal, sőt, hatókörét – mint önértékű és ismétlődő antiklasszicista irányzatot – kiterjessze saját korán túlra is.² A Sztálin-barokk azonban már nem ellenfele a klasszicizmusnak: a kettő a hatalmi reprezentáció különböző, de egybehangzó módjait teremti meg.

Ebből az a következtetés vonható le, hogy a barokk stílus a *funkcionális* analógiák révén lehetett vonzó a sztálinizmus számára. S valóban, ha az egyik legnagyobb és mindenesetre legtipikusabb barokk művészre, Gianlorenzo Berninire gondolunk, akkor előttünk áll a trón és az oltár prestabilizált igazságainak *par excellence* kifejezője. Műveinek részben nyilvánvaló, részben pedig ma már tudományos föltárásra, megvilágításra szoruló hatalmi, reprezentatív, istentiszteleti, abszolutisztikus funkciói vannak. Mint a kor minden udvari művészete, alapvetően politikai művészet volt ez. Reprezentálta a pápa három korabeli feladatát: a katolikus világ főpásztora és abszolút monarcha. De – mivel választott fejedelem, kinek hatalma nem örökletes – önálló feladata marad az is, hogy családjának feje legyen, melynek befolyását, s ezzel hatalmának stabilitását a *bíboros-nepoték* (unokaöcsök)

¹ Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1938. 291.

² Vö. Ursula Link-Heer: *Zur Kanonisierung anticlassischer Stile: Manierismus und Barock*. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): *Kanon – Macht – Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Metzler, Stuttgart, Weimar, 1998. 156–176.

mintegy államtitkári hivatalával intézményesíti, kiknek politikai túlélése egy-egy pápa halála után maga is bonyolult feladat, melynek a pápa-síremlékek a szolgálatában állnak.³ A Piazza Navona *Négy folyója* az egész világ – a négy földrész folyamistenei – hódolatát fejezi ki, s mint ilyen: *propaganda fidei*, a hit propagandája. XIV. Lajos mellszobrának tervezett, de végül meg nem valósított talpazata a földgömb lett volna (a minden határon túl hízogó felirattal: *picciola base* [kis alap]).⁴ Bernini eleven viszonya az antik hagyományhoz részben politikai művészete szolgálatában áll. Például korai *Aeneas, Anchises és Ascanius* című szobra értelmezéséhez tudni kell, hogy a középkori eredetű „translatio imperii” folyamatosságot teremtett Trója, az antik római császárok és a pápaság között; Aeneas alakja egy klasszikus és teológiai műveltségre egyként számító rafinált sokértelműségben – amely azonban egy jelentés irányába tart – egyszerre utalt elődeként Krisztusra (idézi Michelangelo Krisztusát a Santa Maria sopra Minerva templomából), a pápára, s az öreg pápát – ahogy Aeneas Anchisest – vállán hordozó bíboros-unokaöcsre.⁵

Bernini művészete a nagy – jelentős részben – állami megrendelések révén mai napig alapvetően meghatározza Róma arculatát. Képzeletbeli körsétánkon láthatjuk a Navona kútjait, a

³ Lásd erről Arne Karsten – elsősorban politikatörténeti – monográfiáját: Arne Karsten: *Bernini. Der Schöpfer des barocken Rom. Leben und Werk*. Beck, München, 2006., illetve a Humboldt Egyetem pápa- és bíboros-síremlékek kutatási projektjének eredményeit: www.requiem-projekt.de. E síremlékekről, mint egymással versengő családi elitek státusz- és presztízsligitimáló igényeinek megnyilvánulási formájáról vö. Horst Bredekamp & Arne Karsten & Volker Reinhardt & Philipp Zitzlsperger: *Vom Nutzen des Todes für Zeit und Ewigkeit. Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmälern der frühen Neuzeit*. Kritische Berichte 29. 2001/1. 7. kk. Lásd továbbá: Horst Bredekamp und Volker Reinhardt (Hrsg.): *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004.

⁴ Vö. Philipp Zitzlsperger: *Kontroversen um Berninis Königsbüste*. In: Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.* Akademie Verlag, Berlin, 2006. (Továbbiakban: Chantelou.) I. h. 397. kk.

⁵ Vö. Arne Karsten: I. m. 33. kk.; illetve Rudolf Preimesberger: *Zu Berninis Borghese-Skulpturen*. In: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hrsg.): *Antikenrezeption im Hochbarock*. Gebr. Mann, Berlin, 1989. 109. kk.; valamint: Rudolf Preimesberger: *Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini*. In: Irving Lavin (Ed.): *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*. The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1985. 1. kk.



Giovanni Lorenzo Bernini: A négy folyam kútja (1648–51)

Fontana del Tritonét, és az obeliszkhordó elefántot a Pantheon mögött. A Szent Péter kolonnádját és annak szobrai, majd belépve a katolicizmus anyateplomába a Szent Péter sírja fölé emelt baldachint, s rajta keresztül a pápai trónszék apoteózisát, a *Cathedra Petrit*, továbbá Szt. Longinus és Toszkánai Matilda grófnő szobrát, VIII. Orbán és VII. Sándor síremlékét, s a bazilika számos egyéb díszét. S akkor még nem említettük Dániel és Habakuk próféta szobrát a Santa Maria del Popolo Chigi-kápolnájában, a Bernini által épített San Andrea del Quirinalét, illetve a Santa Maria della Vittoria-templom híres Cornaro-kápolnáját Szent Teréz elragadtatásával. A Villa Borghesében (a villa építtetője, a fiatal Bernini patrónusa, Scipione Borghese bíboros [1576–1633] egyként gyűjtött modernt és antikot „egy rajongó és válogatásra képtelen étvágy alapján”, ahogy Francis Haskell mondja⁶) láthatjuk Bernini *Dávidját*, valamint két híres szoborcsoportját, az *Apolló és Daphnét* és az említett *Aeneast*.

⁶ Francis Haskell: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press, New Haven and London, 1980. 28.

A barokk civilizáció három alapvető magatartásmodellje a szent (vizuális típusainak megteremtésében Bernininek volt a legfőbb szerepe), a barokk hős (akit viszontláthatunk Bernini világi uralkodó-büszksejében), illetve az udvaronc (akinek maga Bernini a megtestesülése volt). A művész udvaronc, aki műremekeivel, az anyaggal való bámulatos játékkal vált ki csodálatot, mely néha abban mutatkozik meg, hogy a fejedelem kivételes kegyként a művészt saját területe fejedelmének ismeri el. Így viszonzotta a huszonhét éves XIV. Lajos egy alkalommal a hatvanhét éves Bernini bókját éppoly mély meghajlással – s ennek kivételes voltát éppen az bizonyítja, hogy tudunk róla.⁷ Hasonlóképpen emlékezik meg Vasari olyan megtiszteltetésekről, mint hogy III. Gyula leültette Michelangelót, miközben a bíborosokat állni hagyta, vagy Francesco de' Medici saját székére ültette, és ő állva maradt.⁸ Mindazonáltal a legelismertebb művészeket sem övezi már az a kreatornak – a teremtő Istennel párhuzamba állított teremtő művésznek – kijáró neoplatonikus tisztelet, mint a nagyreneszánszban, s ennek megfelelően a művészi öntörvényűség és függetlenség eszméje is hibernálódik egy időre.⁹ Ebben az értelemben VIII. Orbán és Bernini viszonya – bármennyire tudatosan játszik rá mind a pápa, mind a művész az analógiára – csak paródiája II. (della Rovere) Gyula és Michelangelo viszonyának.¹⁰ Ám persze hol van ez a paródia a szocialista realizmus olyan nagymesterétől, mint Ivan Scsadr, aki Sinkó Ervinnek, amikor meglátogatta műtermében, búcsúzóul azt mondta: most már úgy mehet vissza távoli hazájába, hogy elmondhatja magáról, korunk Michelangelójával találkozott.¹¹

Kétségtől a barokk művészen még van valami a mesteremberből is az udvaronc mellett. Saját öntudata szerint nem remekműveket, hanem műremekeket alkot, amelyek – ellentétben az előbbi fogalommal – nincsenek még feszültségben a politikai

⁷ Chantelou 1665. október 19-i bejegyzése. In: Chantelou, 251.

⁸ Vö. Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Magyar Helikon, Bp., 1973. 655. k.

⁹ Vö. F. Haskell: *I. m.* 16. Bernini alkalmilag mond olyasmit, hogy Isten maga is szobrász, ám ez inkább csak elegáns fordulat a festészettel való versengésben. Vö. Chantelou, 205.

¹⁰ Jellemzéséhez vö. F. Haskell: *I. m.* 61. k.

¹¹ Erről Sinkó az *Egy regény regényében* emlékezik meg.

megrendeléssel. A műremek fogalmában benne van készítésének, kézműves előállításának tradíciója. A technikai nehézséget le kell győzni, de ennek a győzelemnek, s ennyiben a könnyűségben a nehézségnek – hogy úgy mondjam: a kunsztnak – látszani kell. Paul Fréart de Chantelou – aki Bernini 1665-ös párizsi látogatásakor mindvégig egyféle majordómusza volt, s naplója a művészettörténet legbecsesebb dokumantumai közé tartozik – följegyezte, hogy amikor Párizsban Bernini egy látogatója XIV. Lajos mellszobrán a technikai kezelés könnyedségét dicsérte, akkor a Cavaliere erre azzal válaszolt, amit Michelangelo mondott egy hasonló alkalommal: „Nelle mie opere caco sangue” [A munkámban vért szarok].¹² S máskor meg arról beszél, hogy „nem egyszerű dolog a hajnak természetes könnyűséget adni. Ilyen esetben az ember harcol az anyaggal, amely ellentétes természetű”.¹³ Benne van ezekben a megnyilvánulásokban a szobrászi munka sajátossága, melynek veritékes nehézsége a festészettel való vetélkedésben, a XVI. század elejétől műfajjá is váló paragonban Leonardónál szociális és művészi alacsonyabb rendűsége mellett szóló érvvé válik, míg Bernininél magasabb rendűségét szavatolja.¹⁴ Bernini – ahogy pozitív vagy negatív értelemben évszázadok óta mondogatják – képes a kemény anyagot viasszá változtatni, szinte folyékonyra tenni, festői effektusokra, s ezzel a szobrászatban soha nem látott témák ábrázolására alkalmassá tenni. De, ahogy Baxandall írja, a reneszánszban a „[n]ehéz témák ábrázolása önmagában is értéknek számított, mint a rátermettség és a tehetség bizonyítéka”.¹⁵ Úgy tűnik, hogy a XVII. században mind a művészi gyakorlatban, mind az elméletben különösképpen előtérbe került a nehézség és a könnyűség kontrasztja, s az ebből származó csodálat fölkeltségének szándéka.

A remekmű modern fogalma ezzel szemben ki akarja vetni magából az anyaggal való küzdelmet. Nincs köze a műalkotás tárgyához és keletkezéstörténetéhez, hanem csakis a művészet-hez van köze. Az elkészítés nehézségére utalás valamiképpen

¹² Chantelou 1665. szeptember 20-i bejegyzése. In: Chantelou, 173.

¹³ Chantelou 1665. augusztus 23-i bejegyzése. In: Chantelou, 113.

¹⁴ Chantelou 1665. június 6-i bejegyzése. In: Chantelou, 16. Vö. még: Chantelou, 205.

¹⁵ Michael Baxandall: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet* [*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 1983.] (Falvay Mihály fordítása). Corvina, Bp., 1986. 151.

szentségtöréssé válik. Az átszellemítés feloldja a nehézséget, melynek hozzászámítása a mű hatásához méltatlan. A virtuozitás éppen úgy, mint az anyag különleges becse – értsük ezen akár a témát, akár a megmunkált matériát – gyanús lesz, s nem érdemli ki a szabad, hanem csak az alkalmazott szépség nevet. S ezzel illeszkedik be a társadalom különböző funkcionális, anyagi természetű munkavégzései közé. Fordított folyamat: a barokk társadalom Isten és az egyeduralkodó prestabilizált rendjére alapul, a modernitás jellemzője viszont a produktív munkára alapított társadalom. A barokk művész ezzel szemben őrzi művészetének munkavégzés-jellegét, amelynek eredménye a műremek. A modern – és jellegzetesen számos művészi tevékenységtől magát megkülönböztető – „magas” művészet ezzel szemben éppen a szükségképp megosztott munkával szemben definiálja magát, és ennyiben a modern világ intermundiumaiban jelenik meg. A művészeti képződmények esztétikai szemlélete defunkcionalizál, dematerializál és idealizál; méghozzá mind az alkotó, mind a közép-pontban álló, s egyre inkább elszigetelt mű, mind a befogadó vonatkozásában. Ez a megfontolás – egészen általános elvi szinten – talán hozzájárul annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy a barokk művészet „ideologikus”, politikai, megrendelésre dolgozó és funkcionális természete miért nem jelentett esztétikai problémát, s miért jelentett ugyanez szinte leküzdhetetlen dilemmát a XX. század politikai művészetében, különösen akkor, ha az egyben hatalmi reprezentáció is volt – „megrendelés”.

Ugyanennek a kérdésnek egy másik ága az egyértelműség-sokértelműség viszonya. A tiszta műalkotás többértelmű, a funkcionális műalkotás egyértelmű. Bernini és kortársi befogadója igen távol állt a tisztán műalkotásként való szemlélettől. Egyértelműek tehát művei? Állapotszerűség helyett az átmenet, az átváltozás mozgása, a nyugalom helyett a hevesesség, az idealizálás helyett a vallásos bensőséget fölkavaró expresszív illuzionizmus, az érzelmek háborítatlan fegyelmezettsége helyett az emocionális robbanás, az önmagáért-valóság autarchiája helyett a retorikus és drámai hatásmaximalizálás, a valóság helyett a valóságértelenség. Szent Longinus heroikus megvilágosodása, Szent Teréz ekstázisa, Dániel az ima erejével való kiszakadása a fülke teréből, az egyház szent doktorainak érzelmektől fűtött gesztikulációja és „körtánca” Szent Péter trónusa körül („az Egy-

ház győzelmének a formakomplexum orgiasztikus mámorában való szimbolizálása”, ahogy Werner Weisbach találóan mondja¹⁶), vagy Boldog Lodovica Albertoni – talán a szobrászi életmű csúcsát jelentő – misztikus kommúniója (a San Francesco a Ripa Altieri-kápolnájában).

Bernini alkotott alig leplezett férfi- és női testeket, s ezek összefüggésben állnak antik mintákkal, például a Villa Borghese korai szoborcsoportjait, vagy a *Dávidot*, amelynek szembeszökő a kapcsolata az úgynevezett *Borghese-vivó*val, vagy később *Dáni-eljét*, amelyről kimutatták, hogy kiindulópontja a *Laokoón* volt.¹⁷ Az emberi testet körülvevő világban, amelyben még a lebegő felhő, a föld növényzete és sziklás üregei, avagy a víz is plasztikai ábrázolás tárgyává válnak vagy bevonódnak abba; a köpenyek, lebernyegek, öltözzékiegészítők domináns művészi szerephez jutnak. Bernininél szó szerint az érzelmek vagy a pátosz vihara redőzi és lebegteteti az öltözetet és a hajzatot, egyszóval annak a *bewegtes Beiwerk*nek – „a mozgalmasan megjelenő kiegészítő elemnek” extrém formáját, amelyet Aby Warburg az olasz kora reneszánszban ismert fel, s antik mintákra vezetett vissza.¹⁸

A ruha végtelen redői szinte fémjelzik Bernini művészetét. S ennek jóval nagyobb a jelentősége, mint a pusztá köntösnek. Olyannyira, hogy függetlenné is válhat tőle, mint VII. Sándor síremlékén, ahol szinte főszereplő a színes kő-drapéria. Gilles Deleuze a barokk fő jellegzetességének a végtelenbe futó redőket tartotta. (Amihez hozzá kell tenni, hogy a *plis*, de a *fold* illetve a *Falte* is jóval sokrétűbb kifejezés a magyar redőnél.) Legkézenfekvőbb példája a kelme és az öltözet. De a hajtogatások, ráncok, redők, gyűrődések, átbuktatások, hullámok, berakások és átkulcsolások végtelen egymásba illeszkedése már nem a testet fejezi ki, hanem – mint Deleuze mondja – valami harmadikká válik

¹⁶ Werner Weisbach: *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*. Propyläen Kunstgeschichte XI. Propyläen-Verlag, Berlin, 1924. 35.

¹⁷ Vö. Rudolf Wittkower: *Bernini – The Sculptor of the Roman Baroque*. Phaidon, New York, 2002⁴ [1955] 195. Vö. továbbá: Sabine Schulze: *Antikes Vorbild im barockem Pathos. Berninis Daniel in der Löwengrube*. In: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hrsg.): *I. m.* 173. kk.

¹⁸ Vö. Aby Warburg: *Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz óorképéről*. In: *Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*. Balassi – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp., 1995. 7. kk.

test és ruha között: elemekké, vízzé, széllé, földdé, tűzzé. „Az a szél Bernini XIV. Lajost ábrázoló versailles-i szobrán visszaszorítja a köpenyt a felsőtestről és redőkbe veti, a barokk fejedelem képének megfelelően, aki ellenáll az elemeknek... S nem mindegyik előtt a tűzzel magyarázhatók Szent Teréz tunikájának redői? A redők egy másik rendje tűnik fel Boldog Lodovicán, amely ezúttal a mélyen megdolgozott földre utal.”¹⁹

Bernini korai remekműve²⁰ (ha szabad az előbbi megkülönböztetést fenntartani: saját történeti kontextusában műremeke, az autonóm esztétika szempontjából remekműve) az *Apollón és Daphné*. Apollónja a *Belvederei Apollón* vonásait viseli. Azt mondhatnánk, hogy a mester az antik mű alapján *portrét* készített, hogy aztán a fiatal férfi kissé semmitmondó arcába és kellemdús taglejtésébe a csalódottság pszichológiáját vetítse bele. Bernini viszonya bizalmas a Rómában őt is körbevevő antik mintákhoz, melyekből szabadon alakítható ösztönzéseket merített. Az ő Apollónja nem az időtlenség nyugalalmát nyomatékosítja, hanem még félig futásban a megtorpanás pillanatszerűségét. Előreszökell és visszahőköl: ezt nevezték *contrappostonak*. Amott az akarat teljességgel uralkodik a test fölött, emitt – s Bernini későbbi, kevésbé gracilis, szenvedélyesebb, eksztatikusabb munkáiban még inkább – bonyolult ellentmondásba kerül egymással. Az egész mű a metamorfózis ábrázolása. Az átmenet, amelyben Apollón még úz, vágyakozik és szeret, de már észleli a lány átváltozását, s amelyben Daphné még rettegve menekül, s ijedten (ugyanakkor valamifajta duzzogó, kislányos sértettséggel) kiált, de – noha nem tudja – hajfűrtjei már babérlevelekké, karjai lombos ágga lényegülnek át.

Bernini nem rögzíti a pillanatot, s nem változtatja tartammá, hogy átengedje a befogadónak, hanem mulékonyságát, átmeneti voltát, folyékonyságát ábrázolja. Plasztikai eszközökkel, a heves és szélsőséges mozgásban, amely magába foglalja gyors változását, felidézi az időt. Ezzel kihívja mind a festészetet, mind pedig a költészetet. Nem tartóztatja meg magát sem az indulat legfelső

¹⁹ Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le baroque*. Les Editions de Minuit, Paris, 1988. 165.

²⁰ Vö. Genevieve Warwick: *Speaking Statues: Bernini's Apollo and Daphne at the Villa Borghese*. Art History, Vol 27. No 3., June 2004. 353. kk.



G. L. Bernini: XIV. Lajos (1665)

fokától, sem pedig az átmenetitől.²¹ A kényelmes, az alkalmas, a könnyű helyett a nehézséget és csodálatraméltót választja, teljesen Galileo Galilei elvének szellemében, aki alig több mint egy évtizeddel e mű keletkezése előtt írta, hogy a művészet annál csodálatraméltóbb, minél inkább különböznek utánzó eszközei a dologtól, amelyet utánoz.²² Ő a festészet fiktív plaszticitásának

²¹ Vö. Gerhart Schröder: *Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Cappella Cornaro*. In: Herbert Beck und Sabine Schulze (Hrsg.): *I. m.* 201.

²² Vö. Erwin Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts*. *Isis* 47, 1 1956, 5. Lásd a világhálón: <http://www.compilerpress.atfreeweb.com/Anno%20Panofsky%20Galileo%20as%20Art%20Critic.htm>

nehézségére gondolt, Bernininek viszont az járhatott a fejében, hogy a szobrászat eszközeivel a legnehezebb egy *historiát* elbeszélni, s az időt utánozni. Nem megállítani, hanem felfokozott, érzelmileg telített pillanatnyiségében akarta az időt megragadni.

Wittkower, Bernini legjelentősebb monográfiája azt írta, hogy „a múltó pillanat választása” [*transitory moment*] előzmény nélküli a szobrászat történetében.²³ A kör, amely számára alkotott, de még a római érdeklődők lelkes tömege is, akik összecsdültek és bebocsáttatást nyertek a Villa Borghesébe, amikor hírért vették, hogy elkészült a szobor, pontosan tudták, hogy Ovidius *Metamorphoses*-ának I. könyvéből látják megelevenedni Daphnét és Apollónt. A műalkotás jelentése ebből a szempontból egyértelmű, és az egyértelműséget erősíti Bernini szobrainak egy – teátrális – nézetre való komponáltsága is. Más tekintetben viszont mégis úgy áll a helyzet, hogy a metafizikai igazság egyértelműsége Bernini műveiben nincs jelen, s a testi, az érzéki, az állandó mozgás, változás, az allegorikus sokrétűség számos értelmezésre ad lehetőséget a téma azonosítása és a nézet rögzítése után is.

De világosan kell látnunk: a sok értelmezési lehetőség nem a modern értelemben vett nyitott művet jelenti, amely az értelemtulajdonítást nagymértékben a befogadónak engedi át, hanem a fizikai és szellemi nézőpontok szándékos multiplikálását, amelyek közül azonban – mint az anamorfózisban – csak egy a helyes. A művész nem azért sokasítja a nézőpontokat, mert bizonytalan a végső igazság tekintetében és ezért nyitva hagyja azt, hanem éppen ellenkezőleg azért, mert az igazság *prestabilizált*. A művészettörténészek gyakran bírálják az *Apollón és Daphné* modern elrendezését, ahogyan ma látható a Villa Borghesében, hogy ellentétben az eredeti elképzeléssel a szoborcsoport ma szabadon körbejárható. (Eredetileg a falhoz támasztva csak egy nézetből volt látható.) A fényképészek ezzel szemben lelkesen mutatják be a különböző nézőpontokból a művet. E nézeteknek valóban gazdag tartalmuk van, s ez visszájáról igazolja a fenti

A megjegyzés egy 1612. június 26-ai levélből származik, s kontextusa történetesen a festészet előbbre valótsága a szobrászatnál, mivel az utóbbi három dimenzióban utánozza a háromdimenziós természeti tárgyakat.

²³ Rudolf Wittkower: *I. m.* 15.



G. L. Bernini: Apollón és Daphné (1622–25)

tézist. De a sokértelműség tekintetében a kortársak sem gyanútlanok. A mű jelentésrétegei közt nem jelentéktelen például az erotikus értelem. 1665. június 12-én Bernini Párizsban arról elmélkedett, hogy különböző ízlésirányok vannak a művészetben, s mivel az emberek különbözőek, nincs általánosan tetsző. S példának azt hozta fel, hogy amikor Sourdis bíboros rosszalotta Daphnéját, mert egy szép meztelen lány fölkelti az érzékiséget, akkor Maffeo Barberini bíboros (aki hamarosan VIII. Orbán

néven trónra lép) moralizáló epigrammával látta el a szobrot az élvezetről, amelyet vagy soha nem érünk el, vagy ha elérjük, keserűnek találjuk.²⁴ Világos példája ez a szobor már az egykorú néző számára is lehetséges két nézőpontjának, de annak is, hogy van egy – meglehet, titkos – igaz nézőpont, s ennek megtalálása kedvéért nemcsak a vizuális műfajok, hanem a kép és az ige, a képzőművészeti alkotások nézése és a hozzájuk kapcsolódó szövegek olvasása sem különíthető el egymástól. Az elogiumok, szöveges szalagok, feliratok, képmagyarázatok beilleszkedtek a barokk összművészeti koncepciójába.

Nem tudjuk, volt-e Bernininek válasza későbbi művével, az 1647-es *Szt. Teréz eksztázisával* kapcsolatban már a maga korában is feltűnedező kritikára, hogy Vénusszá tette a tiszta szüzet.²⁵ Noha a mű pontosan követi Ávilai Szt. Teréz látomását – az angyal nyila okozta intenzív fájdalom édességét –, a jelentéstulajdonítás a mai napig ingadozik az égi elragadtatás és a földi élvezés, a misztikus és az erotikus között, s ez persze, miközben szétválasztja, föl is tárja a kettő mély összefüggését. Fennmaradt egy XVIII. századi utazó, Charles de Brosses cinikus *bon mot*-ja: „ha ez az isteni szerelem, akkor ismerem”.²⁶ Egy későbbi XVIII. századi művészeti író így írt: „Milyen kis lépés választja el a lelki elragadtatást a rajongástól. Bernininél az elragadtatás kevésbé áhítat, mint inkább herrnhuti féktelenség. Ennek próbája a mindenfelé dicsért, s ugyanakkor legszerencsétlenebb műve a Sta. Maria della Victoria templomban. Szent Teréz testtartása, túlfeszült vonásai, zavart tekintete azt sejtetik, hogy kész a mellette álló angyallal a szerelem gyümölcsét megkóstolni. Amaz megsebzí szívét a nyíllal (föltehetőleg az istenszerelem nyilával), s isteni amorinóként tűnik fel.”²⁷

²⁴ Vö. Chantelou, 27. k.

²⁵ Vö. Irving Lavin: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. The Pierpont Morgan Library, Oxford University Press, New York, London, 1980.121. Ha csak azt nem tekintjük válasznak, hogy gyakran látták jámboran imádkozni saját műve előtt. Vö. Charles Avery: *Bernini. Genius of the Baroque*. Thames and Hudson, London, 1997. 149.

²⁶ Többek között Simon Schama is idézi legújabb könyvében Simon Schama: *Power Of Art*. BBC Books, 2006. A szobor szerepel Eduard Fuchs híres *Illustrierte Sittengeschichte*-jében is, legújabban pedig lásd: pl. *Journal of the History of Sexuality*. Vol. 1, no. 2, October 1990. 215.

²⁷ H. Füssli Vögelinhez írott levele 1764. elejéről Rómából. In: Johann Joachim



G. L. Bernini: *Szent teréz ekstázisa* (1647-52)

A szentek szobrai a templomokban nem önmagukban állnak, hanem az épülettel és más szobrokkal, festményekkel, s egyéb elemekkel való összefüggésben. A *Szt. Teréz ekstázisa* is a kápolna összművészeti alkotásában helyezkedik el, amelyben szerepe van a fénynek, az arany sugaraknak, a mennyezetfreskónak,

az oltár reliefjeinek, a szobrot keretező márványoszlopok színének, a kápolna két oldalfalán mélység illúzióját keltő „páholyoknak” a Cornaro-család tagjaival, a padló-berakás csontvázakat ábrázoló medaillonjainak, az angyalok karának a bejárat boltívén, s még a szövegnek is, amelyet szalagon emelnek a magasba.²⁸ A különböző vizuális művészetek felfokozott és tervezett, fiktív realitásszintjeik szerint is megkülönböztetett kölcsönhatásba lépnek, relativizálva egymás határait, s a teljes hatást csak egységükben, az úgynevezett *bel compostó*ban, szép vegyülékben fejtik ki. Az egymáshoz viszonyításnak ez a dinamikája kiterjed Bernini egész életművére, aki nyilvánvalóan az állandóan bővülő összefüggések, utalások, kontraposztok, párbeszédok rendszerében képzelte el a Szt. Péterrel, sőt, egész Rómával kapcsolatban a tervezési és díszítési feladatokat a hosszú évtizedek alatt, amikor – rövid megszakításokat kivéve – főintendánsi teljhatalommal rendelkezett.

²⁸ A nagy irodalomból lásd I. Lavin hivatkozott monográfiáját, illetve: Anthony Blunt: *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*. Art History I.1. March 1978. 67-89. Wittkower katalógusában maga a kápolna, tehát a mű-együttes viseli a 48. számot; vö. Wittkower: *I. m.* 265. kk.



Heller Ágnes

A totalitarizmus festészete és szobrászata

Tanulmányom címe szűkebb területet jelöl ki, mintha a „Festészet és szobrászat a totalitarizmusban” címet választottam volna. Minden művészi műfajban vannak rendhagyó művek, mindegyikben élnek és alkotnak marginális művészek, akiket esetleg a maguk korában is ismernek, s egyeseket sokra becsülnek, mint például Achamtovát az orosz költészetben. Festészetben ez, bár sokkal ritkábban, de mégis előfordul. Ezekről a marginális, de komoly alkotókról nem fogok beszélni. Ezen kívül a totális rendszerek kultúrpolitikája nem minden művészi ágat érint vagy sújt egyenlő mértékben. Így például a zenei előadó művészetet majdnem egyáltalán nem. A náci időben nagyszerű karmesterek dirigáltak, mint Furtwangler vagy Mengelberg, míg a Szovjetunió zeneiskolái a legkiválóbb előadóművészeket képezték ki, mint David Oisztrach, Richter, Gilelsz vagy Rosztropovics. Igaz, a náci időben a zsidó és liberális zenészek külföldre, elsősorban Amerikába kényszerültek emigrálni, de a Szovjetunióban még ezen a téren sem volt olyan kemény a diktatúra, mint másutt. Miközben Szvatoszlav Richter apját Odesszában – anyja szeretőjének feljelentésére – kivégezték, ő a moszkvai zenei élet teljes támogatását élvezte. Mi több, még a zeneszerzők lehetőségei is szélesebbek voltak. Zsdanov kétszer dorongolta le a szovjet zeneszerzőket, de azok műveit, mint ezt Szosztakovicstól és Richtertől tudjuk, rövidesen megint játszották, s minden jelentős előadóművész azon versengett, hogy egy Szosztakovics vagy Prokofjev művet bemutathasson. Rosztropovics még azt is megúsza, mikor az üldözött Szolzsenyicinnak felkínálta saját dácsáját. Bár nem tartozik tárgyamhoz, megemlítem, hogy filozófia tekintetében viszont a náci cenzúra volt enyhe, míg a szovjet cenzúra maximális erőfeszítést tett minden, nem a pártirányítás mindenkori elvárásának megfelelő, úgynevezett filozófiai elhajlások elnyomására.

Minden totális állam főideológusai eldöntik, hogy hol és mit kell elhallgattatni, s a rendszer ideológiája is szerepet játszik abban, hogy kit és mikor és mit és milyen vonatkozásban törölnek el, semmisítenek meg. A nácik a zsidó művészeket ölték meg, ahol csak tudták; a Szovjetunióban a rendszer tényleges vagy vélt vagy – többnyire csak – kinevezett ellenfeleit.

Visszatérek tehát eredeti célkitűzésemhez, hogy a totalitarizmus szobrászatáról és festészetéről beszéljek. Tehát arról a szobrászatról és festészetről, melyet e rendszerek támogattak, melyek művelői egyedül kaptak megbízatásokat az alkotásra, s akiknek egyedül biztosították az alkotáshoz szükséges anyagi feltételeket, többek között magát az anyagot, s akiktől megkövetelték, hogy munkáikban a rendszert eszményesítsék, illetve megtestesítsék a rendszer által eszményinek tartott világlátást. Itt testesül meg – a film mellett – a totális diktatúrák vizuális imázsa. S itt lehetséges legkevésbé jelentős marginális vagy ellenzéki műveket alkotni.

Pontosabban szólva ez legkevésbé az építészetben sikerül. Ezért is szerettem volna mindennek előtt a totális rendszerek építészetéről írni. Erre végül több okból sem vállalkoztam. Elsősorban azért nem, mert számos, a totális társadalom kifejezésére hivatott tervet nem valósítottak meg, ezekről csak a modelleket ismerjük. A modellek megítéléséhez szakértelemre és kitűnő térlátásra van szükség, melyekkel sajnos nem rendelkezem. Gondolok itt Speer híres terveire vagy akár a soha fel nem épített Szovjetek Palotája makettjeire. Ezen kívül bajban vagyok annak eldöntésével is, hogy mi „tipikusan totális” ezekben az építkezésekben. Monumentalitásra való törekvés vagy neoklasszicizmus ugyanis nem pusztán a totális államokra, nem is pusztán diktatúrákra jellemző. Az első reprezentatív szovjet építményeket cári építészek tervezték, így a Lenin mauzóleumot is, a szovjet építészek új generációja a harmincas évek elején New Yorkba utazott mintát és ihletet keresni. Az 1945 előtti szovjet építészettel kapcsolatban a szakemberek empire stílusról beszélnek. S végül az építészet ideológiai jelentőségének megítélésében legfontosabb annak a leírása, ahogy az épületek, utcák, terek az emberek mindennapi tevékenységének és ünneplésének szimbolikus terét megszervezték. – Ezt látni kell, s én ebből szinte semmit sem láttam.

Azt is el kellett döntenem, hogy melyik rendszert tekintem totalitáriusnak, s mettől kezdve tekintek egy rezsimet annak, s végül mettől kezdve, hol és meddig lehet totalitárius szobrászatról és festészetről beszélni.

Arról a kérdésről, hogy vajon az olasz fasiszta rendszer totalitáriusnak tekinthető-e vagy sem, ma is viták folynak – de akárhogy is, a fasiszta művészet nem nevezhető annak. Még-hozzá egy egyszerű okból. Bár az olasz fasizmus is központilag támogatta az eszméinek megfelelő művészetet, mindennek előtt a monumentalitást és a vizuális vezér kultuszt, nem tiltotta be az ettől eltérő művészi irányzatokat sem. Megmaradt a művészi pluralizmus. Szemben a nácizmussal és bolsevizmussal az olasz fasizmus nem pusztán a konzervatív és sekélyes művészetet pártolta, hanem a modernizmus bizonyos irányzatait is, például a futurizmust és a konstruktivizmust. Számtalan, a fasiszta korban megvalósított épület mintha a posztmodern irányzatot előlegezte volna, s ami ennél fontosabb, gyakran egyéni üzenete van. A modernista Duce portrék olvasata koránt sem egyértelmű. Így például Geraldo Dottori Duce portréja 1933-ból, melyben a kubista vezér-fejet kicsiny harci repülőgépek és bombázók veszik körül, értelmezhető apologetikának és szarkasztikus kritikának is.

Bár a Szovjetunió már a kezdet kezdetétől fogva totális rendszer volt, ez több mint egy évtizeden keresztül csak a művészetet, de nem a művészetet érintette. A politikailag gyanús művészeket a Gulágra küldték, mint mindenki mást, de a művészeti irányzatok szabadságát ez több mint egy évtizedig nem érintette. Itt is – mint Itáliában – a neo-futurizmus és a konstruktivizmus voltak a fő irányzatok, de az avantgárd minden típusa virágzott. Számtalan művészeti társaság élt egymás mellett és harcolt egymással. A nemrég New Yorkban rendezett orosz festészet retrospektív kiállításán ebből a korból származott a legérdekesebb és művészileg legvonzóbb anyag. Akik ezeket a képeket festették, azok még vagy emigráltak '34 előtt, vagy a Gulágon végezték; néhányan közülük megpróbáltak hivatalosakká válni, több-kevesebb sikerrel. Azonban már a szovjet művészet korai virágkorában is készültek olyan művek, melyek rövidesen elárasztották az egész Szovjetuniót. Krupszkaja emlékirataiból tudjuk, hogy Lenin nem szerette a futurizmust, mert, mint mondta, nem értette,

s ízlése konzervatív volt, de ez privát vélemény maradt. Folyt a realisták és modernisták harca, de a kiállításokon a modernisták foglalták el főhelyet. Hozzáteszem, hogy a szovjet modernisták majdnem kivétel nélkül kommunisták voltak, elsősorban az úgynevezett „proletkult” hívei, ahogy az olasz modernisták majdnem kivétel nélkül fasiszták, s nem csak a képzőművészetben, hanem az irodalomban is. Lásd d’Annunziót...

Mindez a Szovjetunióban 1928-ig tartott és 1932-34 között tűnt el véglegesen, hogy helyet adjon az úgynevezett szocialista realizmus és az úgynevezett forradalmi romantika monopóliumának. Minden más be lett tiltva.

A német művészet „gleichsaltolása” majdnem ugyanabban az időben történt, mint a szovjet, s mondhatnám, ez a náci totális uralom egyik első lépése volt. Ami érthető, hiszen Hitler diletáns és sikerelem festő lévén mindenekelőtt a jó festőkre fente fogát. Ezzel nem akart várni.

Az „ellenség” ugyanaz a művészet volt, nevezetesen: a modernizmus. De az úgynevezett pozitív ideológiai program különbözött. Míg a Szovjetunióban úgy hívták, „szocialista realizmus” és „forradalmi romantika”, a nácizmusban úgy nevezték: „vér és föld” [*Blut und Boden*]. Megdöbbenő, bár nem váratlan, hogy bár a támogatott, majd monopolizált művészeti típus ideológiai bázisa eltért egymástól, mennyire hasonlatosak lettek a végtermékek.

Az ellenséget a Szovjetunióban a „formalizmus” névre keresztelték, míg a nácizmusban ez lett az úgynevezett „entartete Kunst”, az elfajzott művészet. A politikai hűség sem volt kritérium. Hűséges kommunisták és hűséges nácik (mint Nolde) festményeit is eltávolították, ha egyszer formalisták vagy elfajzottak voltak. A nácik ebben a vonatkozásban jobban bíztak követőik rossz ízlésében, s így két kiállítást is rendeztek az elfajzottak műveiből Münchenben, majd Bécsben. A cél annak bemutatása volt, hogy miért nem művészet, miért erkölcstelen ez korcs, fajellenes dekadencia. A müncheni kiállítás azonban akkora siker volt, hogy az embernek keltségei támadnak a kiállítást látogatók befolyásolhatóságában.

A legfontosabb eszköz a képzőművészetek totális kontrolljára a centralizálás, azaz a különböző művészeti csoportosulások és azok intézményeinek betiltása, és a központi művészetet irányító intézmények létrehozása.

A Szovjetunióban ez 1928-ban kezdődik meg azzal, hogy létrehozzák a minden művészetet irányító és minden művészt magába gyűjtő szervezetet. Majd 1932-ben azzal folytatódik, hogy minden egyéb szervezetet betiltanak. Ettől kezdve a Párt dönti el, hogy ki a művész. A totális intézményhez azonban még hiányzik a totalizáló ideológia. Az első össz-szövetségi írókongresszuson végül megfogalmazzák a minden művészetben kötelezően érvényesítendő ideológiai sémát. Ekkor hirdeti meg Gorkij a szocialista realizmus, Zsdanov pedig a forradalmi romantika programját. Ezt a kettőt kéri ezen túl számon a szovjet képzőművészekről, íróktól, rendezőktől, mindenkitől, aki valamilyen művészeti területen dolgozik, vagy alkot.

A náci Németországban azonnal, már 1933-ban megalakul a „Reichskulturkammer”, a hét szekcióból álló állami irányító szerv, mely a művészet fajtisztaságának ellenőrzésével bízna meg. Itt is az állami szövetségek monopolizálják a művészet ellenőrzését, és irányítják azt.

Igy tehát 1932-34 óta beszélhetünk a szó szoros értelemben vett totalitárius művészetről, s ezen belül totalitárius szobrászatról és festészetről. Egyes munkák esetében értelmes azonban korábban készült munkákat is ebbe a kategóriába sorolnunk. Különösen a vezérábrázolás sémai és koreográfiái állnak már jóval korábban készen, a Szovjetunió esetében a húszas évek elejére visszamenőleg. Mondanom sem kell, hogy körülbelül 1949 óta a Szovjetunió minden félgyarmata többé-kevésbé pontosan lemásolta a szovjet példát.

A diktátorok általában különös figyelmet fordítanak a művészet kontrolljára és irányítására. Hitler és Sztálin azonban túltett minden addigi diktátoron. Nem egyszerően megbízható pártszervezeteikre és művészeti diktátoraikra, mint amilyen Rosenberg vagy Zsdanov voltak, bízta a gelichsaltolást, de maguk is aktívan vettek részt benne. Véleményt nyilvánítottak, kritikai megjegyzéseket tettek, ledorongoltak és feldicsértek, díjakra javasoltak, kitüntettek, koncentrációs táborokba zárattak – saját személyes ízlésük szerint. Ismeretes például, hogy Sztálin egyszer kijelentette Gorkij egy igen közepes művéről, a *Halál és a lánykáról*, hogy „ez a darab erősebb a Faustnál”. Ettől kezdve a *Halál és a lányka* remekműnek számított a hivatalos kritikában. Nem hivatalos kritika nem létezett, legfeljebb baráti körben, mi-

kor nem hallotta senki. Hitlert többször ábrázolták képtárban, miközben egy képet magyaráz, azt sugallva, hogy nagy műkritikussal van dolgunk. Közben egyes művészek és értelmiségiek is kezdték nagyra becsülni a diktátorok művészet iránti érdeklődését, s többnyire javukra is írták azt. Hitler imádra Wagnert, Lenin az Apassionátát, Sztálin a klasszikus balettet, íme, milyen kultúrált emberek ezek a mi vezéreink!

Ezt a furcsa jelenséget sokféleképpen magyarázták. A leg-egyszerűbb magyarázat szerint az ideológiai kontroll akkor a leghatásosabb, ha maga a mindenható vezér irányítja. Ez azonban nem elégséges magyarázat, hiszen Rákosi vagy akár Ulbricht kevésbé játszottak hasonló szerepet, s ettől a művészet totális irányítása nem szenvedett csorbát. Átutalták ezt a funkciót mame-lukjaiknak, így Rákosi Révai Józsefnek, azok pedig maradéktalanul éltek vele.

A másik magyarázat látszólag pszichológiai. A nagy diktátorok, mint elfuserált művészek, meg akarták mutatni, mi az igazi művészet. Mint Néró császár, mikor megénekelte a római tűzvést. Ennek a magyarázatnak van egy plauzibilisebb változata is. A nagy diktátor maga a legnagyobb művész, mindenek előtt szobrász. Akarata szerint formálja népét, országát, mintha viaszból lennének. Gondolatai a valóság márványába vésődnek, s ő írja meg a történelemnek nevezett regényt is. Ez persze az isten-szerep egyik változata. A diktátor a demiurgosz, a teremtő, s mint demiurgosz a művészek művésze, a művészek céhének első embere, modellje és parancsolója. Persze az isten-szerephez a mindentudás is hozzátartozik, ez pedig a művek megítélésének tévedhetetlen képességét is tartalmazza. Így talán érthető, hogy Sztálin halála után egy szovjet diktátor sem deklarálta többé egy személyben a tévedhetetlen és kötelező ízlést.

*

A totalitárius szobrászat és festészet három típusáról fogok röviden beszélni. Először a vezérábrázolásról, majd az új ego-ideál kialakításáról, s végül a biedermeier giccsről. Ez a három persze össze is fonódik. Ez az összefonódás jellemez majdnem minden olyan csoportképet, melyben a nagy vezéreket, azaz Lenint, Hit-

lert, Sztálint, néha Göringet és Himmlert is, rajongók és tisztelők veszik körül.

Ezt a kompozíciót, amely a hagyományos történelmi szobrászatot éleszti újjá, nem csak a totalitárius vezérek dominálta csoportábrázolásra vesztegetik, hanem alkalmazása ennél szélesebb. Közismert például a pesti Kossuth téren látható Kossuth szobor. Ezt a szobrot nagy csinadrattával, Révai József beszédével állították az ennél jóval nívósabb Kossuth szobor helyére. A korábbi szobor Kossuthot és kormányát a szabadságharc reménytelen, vesztségre álló pillanatában ábrázolta. Kossuth fejét lehajtja, s körülállják a szintén majdnem reményüket veszített kormánytagok és figurák. Az új szoborcsoport Kossuthja felfelé emelt karjával a sztálinizmus korának gigantikus Lenin szobrait utánozza. Szemben a régebbi Kossuth szoborral, itt senki sem áll vele egy magasságban, a szoborcsoport minden tagja felfelé néz a „vezérré”, mint ez általában a diktátorok ábrázolásakor szokás. A felfelé tekintő alakok közül egyesek puskával rohamoznak, míg egy anya (szokás szerint) gyereket tart az ölében, miközben egy paraszt (szokás szerint a „nép” képviselője) megsüvegezi a vezért. Az arcok kifejezéstelenek, felfelé tekintenek, a kompozíció teljesen merev, lélektelen. A szobor azt sugallja, hogy megnyertük a forradalmat, győztünk, hogy most végre megalkottuk, e szobor Kossuthja nyomán, a népi demokráciát. A tér másik felén, a Horthy korszakban felállított Rákóczi szobor (ahol a ló leugrani készül a talpazatáról, amiben csak a farka akadályozza meg), szintén silány mű, de legalább sok ironikus kritikát nyelt le felállítására idején, míg ezt a Kossuth szobrot mindenkinek áhítattal kellett emlegetnie.

A totális diktátorok ábrázolásában is jelentős a csoportképek koreográfiája, de a legfontosabb szerepet egyre inkább a vezérek gigantikus szobrai játsszák. Végtelen számú hatalmas Lenin és Sztálin szobrokat állítanak fel főtereken. A többi totális államban ezeket a szobrokat utánozzák Mao Ce-tungtól egészen Szadam Husszein megszemélyesítéséig. A szobrokat főtereken állítják fel, mi több, a főtereket lehetőleg a szobor igényei szerint rendezik.

Ezeknek a szobroknak mintái a gigantikus római császár-szobrok, azok a szobrok, melyeket a római császárnak, így például Augusztusnak, Caligulának, Nérónak és a többieknek, mint

isteneknek emelnek. A gigantikus szobor a megtestesített alak istenségét, istenné emelését fejezi ki. Ezeknek a szobroknak a tisztelete számított bálványimádásnak a régi zsidók és korai keresztények előtt. S valóban ezek a szobrok bálványok is voltak. Azt szimbolizálták, hogy a szobor-ember olyan magasságokban emelkedett a többi ember fölé, hogy mindenki eltölpül mellette, hogy az emberfelettivé válik. Pontosan ugyanezt sugallták Lenin, Sztálin, Mao és mások szobrai. Az összemérhetetlenséget az apró emberi lény és a gigászi, emberfeletti, isteni Vezér között.

Az „istenek alkonya” ezeket a szobrokat is utolérte. Méghozzá kétféleképpen. Drámailag és ironikusan. Mindkettő szimbolikus. Szerencsém volt személyesen tapasztalni mindkettőt. A pesti Sztálin szobor ledöntése volt a drámai aktus. Ott voltam, mikor 1956 októberében mindannyiunk ujjongása közben a gigász kifejezéstelen arca megszűnt felettünk a semmibe nézni, mikor a feje a földre gurult. Több mint 50 év elteltével találkoztam az istenek alkonya ironikus változatával is, méghozzá Kínában, Csengdu város főterén. Mao gigászi szobra szakasztott olyan, mint a mi egykori Sztálin szobrunk, bár az arca biztosan más, de az olyan magasan van, hogy amúgy sem láthattam. Ez a szobor áll, ezt nem döntötte le senki. A szobor mögött közvetlenül azonban üzletsor helyezkedik el, méghozzá a legelegánsabb francia és amerikai kozmetikai cégek termékeit, a legdrágább ruhaszalonok termékeit hirdető és áruló, ékszerboltok, majd a hatalmas bevásárlóközpontok és persze az elmaradhatatlan hamburgert árusító üzletláncok. A kulturális forradalmat szimbolizáló csizmák mögött az emberek estélyi ruhát, parfümöt és hamburgert vásárolnak. A szobrot nem kellett ledönteni, mert észre sem veszik.

A gigantikus szobor-istenség a sztálinizmus saját terméke, ettől kezdve kíván oly sok mini Sztálin egyet önmagáról. Mint tudjuk, Hitlerről nem készült ilyen szobor, őt mindig mellszobrokban örökítették meg. Persze Lenin és Sztálin mellszobrai is milliós példányszámokban készültek, hogy minden közintézménybe jusson minimum egy belőle. Nálunk az ELTE-n is éktelenkedett egy Sztálin-mellszobor, mely egyszer ledőlt, mivel egy macska ledöntötte, de mindnyájan rettegtünk, mert a hivatalos verzió szerint az amerikai imperializmus ügynöke követte el ezt a gyalázatos tettet. Miután azonban a retorzió elmaradt,

arra a következtetésre jutottunk, hogy a párt méltatlannak tartotta Sztálin elvtárs gipsz mellsobrát arra, hogy egy közönséges macska döntse le.

A Szovjetunió korai korszakában, mikor a művészi iskolák még vetélkedtek egymással, s a modernizmus minden ága virágzott, még a vezérábrázolás sem öltötte fel mindig a későbbi silány apologetikus formáját. Leninnek volt az ötlete, hogy minden forradalmárnak szobrot vagy emlékművet kell állítani (ha jól tudom, több mint 800 szoborról lett volna szó). Ezek közül számos terv és mű elkészült, s néhány meg is maradt. Voltak köztük szerintem mulatságosan silányak, mint Marx és Engels közös szobra, melyet a kortársak „meztelen fürdőzőknek” becéztek, de voltak érdekesek is, mint pl. a Garibaldi-emlékmű vagy a Liebknecht-mellszobor. Magáról Leninről is készültek ebben a korai időben érdekes szobrok. Kiemelném közülük az 1932-ben elhunyt Andrejew munkáit. Andrejew Lenin-szobrai polemikusak. A szobrász polemizál itt a vezető vagy vezér akkoriban szokásos ábrázolásával, a Thorwaldsen típusú szobrászattal. Az akkori szobrászati gyakorlatban a vezér lovon ül, fegyvert hord, de ha nem is, akkor is katonai egyenruhában vagy társadalmi rangját jelző ruházatban lép fel. Andrejew éppen ezzel száll szembe. Ő Lenint, mint civilt ábrázolja, öltönyben és mellényt viselve, méghozzá mindennapi, de reprezentatív tevékenységet folytatva. S ami ennél fontosabb, nem mereven, hanem mozgás közben, aminek az arcon is tükröződnie kell. Így alkotta meg a „Lenin ír”, „Lenin beszél”, „Lenin odahallgat”, „Lenin székben ül” tematikájú, a maguk nemében kifejezetten jó szobrait. Ami az ebben az időben alkotott csoportokat ábrázoló szobrok és képek többségét illeti, ezek Eduardo Sadiraka szerint („Lenin schreibt, Lenin spricht, Lenin hört zu”) a 30-as években nyomtalanul eltűntek, mivel Lenint a nép úgynevezett ellenségeinek körében ábrázolták.

A későbbi Lenin szobrok a sztálini kor tipikus termékei, s Sztálint is túléltek. Lenint gyakran Sztálinnal együtt, s egy harmadik szereplő részvételével ábrázolják. Ez a harmadik a zászlótartó, aki a népet vagy esetleg a világ népeit kívánja megtestesíteni. Így például az Olmützben, éppen csak a 20 kongresszus előtt felállított szoborcsoport. Pavel Zatlukal szerint ez a csoport, mint némely másik is, a Szentháromság mintájára készült. Az

1955-ös verzióban mind az „apá”, mind a „fiú” merev testtarásban néz a levegőbe, míg a középen álló szentlelket eltakarja a hatalmas zászló („Roter Neonstern als heiliger Geist”).

A vezérábrázolásban a kettős portrét, plaketteken és reliefeken még a 20-as években vezették be. Akkor Marx és Lenin szerepeltek együtt. Később ezt a kompozíciót kiegészítették Engels-szel, majd Sztálinnal, s minden egyes sztálinista országban a helyi pártvezérrel, mint Rákosi, Ulbricht, Mao és mások. A náci vezérábrázolás ezt leutánozta, de szigorúan a Hitler-Duce kettesnél maradván, mivel Hitlernek Németországban nem lehetett előfutára. Míg a sztálinista szobrászat és festészet kontinuitást hazudott, addig a náci diszkontinuitást.

A vezérportré-festészet – és Hitler esetében a portré-fotográfia – egészen más feladatok elé állította az apologétát, mint a szobrászat. Itt nem lehetett valakit pusztán a méret segítségével istenné emelni. Egy közös vonás figyelhető meg minden ábrázolásban – s ez a Mussolini- és Lenin-portrékra, továbbá minden alacsonyabban álló pártvezér portréjára is vonatkozik –, hogy a vezér sosem mosolyog. Csak határozottságot, keménységet, magabiztosságot fejezhetett ki egy ilyen portré, azaz az arckifejezést néhány alapvonásra kellett leegyszerűsíteni. A vezérportrék jellegzetessége tehát az, hogy jellegtelenek. Naturalistáknak kellett lenniük, százezer közül azonnal felismerhetőnek, de nem egyének. Embernek, de ugyanakkor emberfelettinek. Idealizáltak, de nem szépek, inkább férfiasnak, de lélektelennek. Kevés kivétellel a festők, fényképészek teljesítették ezt a feladatot. Azok a nézhető portrék, melyek esetében a festők ezt a feladatot sikertelenül hajtották végre.

A lényegtől eltekintve a Hitler-portrék és Sztálin-portrék ikonográfiája különböző.

Hitler olyan volt, mint egy öltöztető baba, azaz teljesen különböző szerepeket játszottak el vele. Hol hadvezérként, hol junker gazdaként, hol polgárként, hol vadászként ábrázolták. Csizmában, avagy cipőben, horogkeresztes karszalaggal vagy a nélkül, vadászként persze a kutyájával. Azért beszélek öltöztető-babáról, mert Hitler gesztusai szerepei kíváncsiak szerint ugyan módosulhatnak, de az arckifejezése soha. Az általam ismert portrék közül a mi témakörünk számára a legkarakterisztikusabb Henrich Knirrnek a „Harmadik birodalom művészete”-kiállítás

alkalmára készült festménye, melynek címe: *Adolf Hitler, a Harmadik Birodalom alkotója, a német művészet megújítója* (1937). Ez azért érdekes, mert a tipikus királyportrék modelljére készült. A Führer egy balkonon egy székre támaszkodik, katonai egyenruhában, karján horogkeresztes szalaggal, ugyanakkor merev nyakú ingben van, nyakkendővel. Mögötte fás vidék, tipikus 19. századi



Henrich Knirr: Adolf Hitler, a Harmadik Birodalom alkotója, a német művészet megújítója

tájkép, melyre én rá nem ismerek. A Führer tartása olyan királyok tartására emlékeztet, akiknek nagy magánygyűjteményei a múzeumok kincsei – nemcsak a Prádóban, de a berlini és müncheni galériákban is. De mint írtam, a Führert, ahogyan Sztálint is, ábrázolták múzeumlátogatás közben, a háttérben festménnyel. Lásd például Gavril Goreljov *Sztálin a Tretyakov galériában* című festményét, ahol Sztálin (1940-ben), szemben Gorkijjal (1952-ben), nem ugyanazon festmény előtt áll, de a hősi orosz múlt három harcosát ábrázoló képbe van egyenesen belefestve.

Brodskij 1924-ben festett Lenin portréja még csak előjáték. Háttére Moszkva. A festmény jelentéktelen, de nem hízalgő. Lenin nagyon kistermetű, aránytalanul nagy fejjel, zsebre tett kézzel, polgári öltözetben. Ugyanez a Brodskij Sztálin házi festője lett, ahogy Kirov, Zsdanov és Molotov portréját is elkészítette.

Sztálin, szemben Hitlerrel, nem volt öltöztetőbaba. Néha, bár ritkán, teljes katonai vezéri uniformisban ábrázolták, de csak egyetlen kitüntetéssel a mellén, és többnyire a jól ismert fél katonai, fél paraszti magas nyakú kabátfeleségben, pipával a kezében.



Brodskij: Valgyimir Iljics Lenin

Ő volt mindig a haza atyja, a világproletáriátus vezetője, később generalisszimusz, de sem nem junker, sem nem vadász, sem nem polgár. Így jelenik meg már 1930-ban is Brodskij festményén. Ez a fotórealista kép azért feltűnő, mert itt Brodskij még mindig tud jellemet ábrázolni. Ezen a képen Sztálin szemei félelmetesen ravaszak és kegyetlenek. Brodskij többi vezérképe üres és jelentéktelen. Érdemes az előbb említett Sztálin-képpel összehasonlítani Fjodor Surpin 1949-ben készült Sztálin-portróját. Sztálin itt természeti háttér előtt jelenik meg, persze a szokásos öltözkében, kitüntetés nélkül, karján kabáttal. A mögötte elterülő teljesen érdektelen lapos táj csak szimbolikus, mivel számos piciny elektromos vezeték, s szintűgy pici virágzó fát ábrázol. A kép azt sugallja, hogy mind az ipar mind a mezőgazdaság fellendülését Sztálinnak köszönhetjük, aki mérföldekkel fölötte áll mindannak, amit nekünk alkot. Ilyen üres arcot, mint ezen a Sztálin-portrén, ritkán látni. S ráadásul a festő az impresszionistákat majmoló pasztellszínekkel próbálta a nagy embert, a magányos hőst széppé varázsolni. Giccses, hazug szentkép ez a javából.

A portréknál talán még reprezentatívabbak a csoportképek. Ezek mondják ki legvilágosabban az igazságot a hazugságról.

Már említettem, hogy ezekben a csoportképekben összetalálkozik a vezéreszme az ego-ideál ábrázolásával. Tévedések elkerülése végett, nem a Vezér sugallja az ego-ideált, hanem az, aki fölnezi a vezérre.

A Lenin-csoportképek, melyekben 1939 és -49 között bővelkedett a Geraszimov diktálta szovjet képzőművészet, tökéletesen beleilleszkedtek ebbe a koreográfiába. A leghíresebb ezek közül a *Lenin a páncélautón*. A vezér a páncélautón vörös zászlókkal körülvéve valamire mutogat, de nem beszél, miközben a matrózok és katonák hada felnéz rá (1935). De a legsokatmondóbb az az 1939-ben készült kép, melyen Lenin egy traktort mutat be. Ez már azért is érdekes, mert a festő (Finogenov) újrafestette benne Brodskij már említett Lenin portréját, de megkisebbitve a fejet és megszüntetve az arckifejezést. Lenint körbeveszik, neki mutogatják a traktort, neki mondják el, hogyan működik, s ő ítélkezik és dönt. De ennek a koreográfiának legtipikusabb megjelenítői kétségkívül a Sztálin-képek. Ismerjük ezt jól már a filmekből is. Sztálin az, aki a festő vásznán mindent jobban tud. Neki nem magyaráznak el semmit. Ő az, aki mindent, mindenkinek – legyenek azok mérnökök, hadvezérek vagy festők – jól elmagyaráz. Ő a korifeus. Itt van például Modorov képe a kommunista párt politikai bizottságának 1939-es üléséről. Minden PB tag meg van itt festve. Egyikük olvas valamit (– nem tudom a személyt azonosítani). Mellette áll Sztálin, szemmel láthatóan éppen most



Brodskij két híres Sztálin-portréja

állt fel. Szokásos öltözetben a szokásos pipával. Rámutat valamire a felolvasott szövegben. Beleír valamit ceruzával, kijavítja. Ez nincs így jól, XY elvtárs, hanem úgy lenne jól... – mondják a mozdulatai. A többi mameluk csak ránéz, figyelemmel, áhítattal. Ők azok, akik ebben a képben az ego-ideált képviselik. Sztá-

lin háttérében látjuk a Lenin-mellszobrot, a legitimáció szimbólumát. Sztálin itt a Lenin kegyelméből egyeduralkodó király. Persze nem volt veszélytelen csoportképeket festeni. Geraszimov több csoportképet festett számtalanszor újra, mivel a képen ábrázolt egyes alakok közben a Gulágon vagy a kivégzőosztag előtt kötöttek ki.

Mint írtam, Hitlert is megörökítették képtárlátogatás közben 1940-ben. Itt polgári mivoltában jelenik meg, egy szakértőkből vagy funkcionáriusokból álló csoport középpontjában, egy kép előtt. De a Hitler-csoportábrázolások túlnyomó többsége ifjak között ábrázolja őt, különösen mikor gyermeket simogat, egyszer egy fiút, egyszer egy kislányt, s mikor a Hitler Jugend ünneplő tagjai veszik körül üdvözlésre emelt kezükkel, rajongó ábrázattal.

Híres volt az a Hitler-fotó is, melyen autóban ülve nyújtja ki karját köszöntésre. Nem látjuk azokat, akik neki köszönnek, csak a kocsi háttérében Hesst és Baldung von Shirachot (1934). Megjegyzendő, hogy az új technológia termékeit és az azokon gyakorolt uralmat mind a szovjet, mind pedig



a náci festészet és fotográfia gyakran jeleníti meg. Láttuk már a traktort és a villamosvezetéseket Lenin és Sztálin esetében, vagy akár Lenin páncélkocsiját. Az autó a náci képi fantáziában (bár nemcsak ott) szexuális férfiszimbólum. Göringet is fotózzák kormány mögött ülve. De, mint ezt Gabriele Petrocek találóan írja, Hitler fallosza a beszédei voltak. S ezért nem játszott talán a csoportkép olyan hatalmas szerepet a Führer, mint Sztálin vagy Lenin istenesítésében.

Talán ezért is tipikusabb az ego-ideál szobor alakjában való megtestesítése a náci, mint a szovjet művészetben.

Ami közös az, hogy mindkettőben ideológiai alapon alakították ki az ego ideált, tehát annak a férfinak vagy nőnek az alakját, illetve képét, akinek mintakép szerepet szántak. Ezzel a mintaképpel azonosultak nemcsak a leghűségesebbek, hanem a szokásos alkalmazkodók is. A totális államok intézményei megteremtették a nekik megfelelő, hozzájuk igazodó „das Mant”, és

mint ilyenkor már lenni szokás, férfiak és asszonyok igyekeztek, tőlük telhetően, ezekhez az ideálokhoz hasonlítani, vagy egyenesen éppen ilyennek képzeltek magukat – s amit magunkról képzelünk, azzá lehetünk.

Mint mondtam, az ego-ideál ideológiai volt. A náci embernek elsősorban a fajtisztaságot kellett megtestesítenie, míg a szovjet embernek meg kellett felelnie a szocialista realizmus és a forradalmi romantika normáinak.

A szocialista realizmus és a forradalmi romantika normáinak kombinációja nagyon is fontos szerepet töltött be a szovjet festészetben, mivel programmá tette egy olyan realitás ábrázolását, mely a realitással még köszönő viszonyban sem volt. A 20-as évek konfliktusa modernisták és realisták között értelmét veszítette. Annak idején realista annyit jelentett, hogy figuratív, ezen túl annyit jelent, hogy valóságként kell ábrázolni azt, ami nincs. Ez pontosan megfelelt a párt '34-es diadaljelentésének a szovjet gazdaság hatalmas teljesítményéről, miközben a termelés az 1927-es szint 20%-ára esett vissza (– nem garantálom a számot, de körülbelül erről volt szó). S miközben a 20-as években a futuristák a jövőt mint vágyat, célt, lelki felkészülést, s szimbólumot keltették életre, addig most a forradalmi romantikává silányult futurizmus a figuratív ábrázolással összekötve egy silány álmodtársadalmi valóságként adott elő.

A szovjet embereszményt, az úgynevezett új szovjet embert tehát a szocialista realizmus plusz forradalmi romantika elveinek alkalmazásával ábrázolták. Ez nemcsak csoportképet követelt, hanem egy retusált naturalista környezetábrázolást is. Persze itt is előfordul, hogy egy ember, főleg egy ifjú, egyedül van a képen, de nem az a fontos, hogy milyen a termete, hanem hogy milyen a ruházata és mit csinál, amint azt Surajev festményén is láthatjuk, ahol a kis úttörő, teljes egyenruhájában, a trombitájába fúj.

A Sztálin-csoportképek esetében – mint arról már az előbbiekben is beszéltem – az ego-ideált azok képviselték, akik áhítattal hallgatták a vezér tanítását. Itt van például Vaszilij Efanov festménye, mely a jellegzetes *Felejtethetlen találkozás* címet viseli (1938), s azt ábrázolja, ahogy Sztálin kezét fog egy fiatal, igen szolidan öltözött nővel, akit éppen kitüntetett, míg minden körülöttük álló és ülő személyiség lelkesen tapsol. Ez a hölgy minden hölgy ideálja; holdvilágos éjszakán miről álmodik a lány?

– arról, hogy a népek bölcs tanítója egyszer majd kezét fog vele.

A ragyogó szocialista környezetbe helyezett férfiak és nők ábrázolása ezért közelít a kispolgári giccshez, mindenekelőtt a népies giccshez. Számtalanszor idézi giccses szentképek szellemét is azzal a különbséggel, hogy az alakok korántsem spirituálisak. Így például Szergej Geraszimov számtalan festményén, melyek közül az *Ünnepnap a kolhozban* címűt láttam. Gyönyörű idő, étel és ital az asztalon, hozzák az új üvegeket, ünneplőbe öltözött lányok és fiúk, a kolhozelnök éppen beszédet tart stb. Geraszimov persze korrupt volt, de nem tehetségtelen, s így van ennél rosszabb is. Mint például a szovjet festők pesti kiállításán bemutatott, a *Levél a frontról*. A sztálinista festményekben az a döntő, hogy mindig azonosítani tudjuk, hogy itt a nagy Szovjetunióban vagyunk.

A náci festmények és szobrok esetében ez nem döntő. A legfontosabb a faji azonosítás, a tiszta árja faj képviselője. Persze a náciizmus direktje is megjelenik, de főleg szimbólumok formájában. Az antikvizálás, ami a Szovjetunióban elsősorban az építészetet jellemi (bár itt is találkozunk meztelen férfialakokkal), a náciizmusban áthatja a szobrászatot is. Látunk itt mindenféle meztelen férfiakat egyedül, lovon, fegyverrel, csoportban, felvulva, tornázva, de mindenképpen erős izomzattal és többnyire férfitestük reprezentatív kidomborításával. Ezek a meztelen férfitestek ugyanakkor merevek és szögletesek, nincs rajtuk semmi gömbölyűség, semmi simogatnivaló. Röviden antierotikus szobrok ezek. S ráadásul – az árja faj dicsőségére – az arcok teljesen kifejezéstelenek. Olyan testek ezek, amelyek termékenyek, és amelyeknek parancsolni lehet.

Az 1940-es „nagy német művészeti kiállítás” majdnem egész szoborcsarnoka efféle szellemet sugárzott. Főalakja Adolf Wamper szobra volt, mely *A győzelem géniusza* címet viselte. Még egyszer: 1940-ben vagyunk. Mindenki biztos a hamaros végső győzelemben, s a kiállítás ezt a bizonyosságot is sugározza, Wamper gigantikus szobra egy meztelen férfit ábrázol babérokoszorúval a fején. Arca teljesen üres. Természetellenes pózban áll, s ez még jó is lehetne, de nem az. Jobb karjával kardot emel a magasba (ez a győzelem szimbóluma), míg bal kezét testére merőlegesen tartja, jelentőség nélkül, mondhatnám, mert nem tud mást kezdeni vele. Előtte ül a szimbolikus saskeselyű, mely



Adolf Wamper: A győzelem gényusa

a királyságok harci szimbólumrendszeréből kölcsönözve itt is a legfőbb hatalmat jelképezi. A férfi férfiasságát úgy lobogtatja, mint azt a leplet, mely csak egyik combjára tekeredik. Mint a náci szellemű férfiaktoknál általában, itt is szögletesek a formák, itt sincs nyoma az erotikának. Kétségtelenül náci férfiideálról van szó. Ugyanez mondható el az ugyanebben a teremben kiállított Arno Breker-szoborról. Tudjuk, hogy Arno Breker Hitler kedvenc szobrásza volt. Véleményem szerint nem volt tehetségtelen, mert képes volt legalábbis sikeresen utánózni az antik frízeket. Most azonban *A párt* című szobrára gondolok. Ez szintén egy meztelen férfit ábrázol, szintén szögletes mozdulattal, szintén kifejezéstelen arccal, szintén antierotikusan mutogatva férfitagját.

Egészen hasonló szellemben készült az osztrák Karl Mader gigantikus festménye, a *Német kard*, ahol egy angyal jelenlétét sejtető felhők előterében egy ugyancsak meztelen férfit látunk terpeszállásban. A test itt is szögletes és merev. A férfi mereven emeli fel itt is a bal kezét, míg a jobb kezével egy hatalmas, derékig érő kardra támaszkodik. Az előtérben persze megint a szokásos saskeselyű. A meztelen férfi efféle antierotikus ábrázolásával különben a náci művekben unos-untalan találkozunk, fényképen is, festményeken is, sporttevékenység közben, futás közben, de



Arno Breker: A párt

ami mindegyikre jellemző, legalábbis azok közül, melyeket láttam, a személyes arckifejezés ábrázolásának elmaradása.

A naturalista giccs sem volt csak szovjet sajátosság. A német és osztrák festményeken ábrázolt leányoknak többnyire szőke copfjuk és kék szemük volt, egészségesebbnek és teltebbnek tűntek a szokottnál, és elrettentően ostoba volt az arcuk. Mint a szovjet festmények esetében, a náci festészetben is hozzájárultak e biedermeier giccs az ego-ideál kialakításához. A náci ábrázolásnál ugyanakkor kifejezetten megtestesítették a náci férfi nőideálját is, vagy azt sugallták, hogy ilyen leányka lenne a számukra megfelelő német anya és feleség. Ezzel szemben a szovjet életképeknél a leányideál lehetett még traktoros is. Egy szempontból azonban hasonlítottak egymáshoz ezek az állítólagosan mindennapi életet sugárzó édeskés idillek, hogy előszere-ttel helyezték őket falusi tájba, sugallva a falu népének vonzó természetességét és romlatlanságát a judeo-bolsevizmustól, vagy alternative, a burzsoáziától és imperializmustól fertőzött, gyanús városiakokkal szemben. Persze a városokban is voltak nagy számban náci árjak és derék, hűséges bolsevista sztachanovisták. Hozzáteszem, hogy a falusi idillek ábrázolásánál itt a szovjet festmények hazudtak nagyobbat. Az elszegényedett, tönkretett, kolhozosított falut, millió elhurcolt és meggyilkolt paraszt volt otthonát jelenítették meg idillek képében. De hát a hazugság-versenyben csak győztesek vannak.

Tanulmányom elején azt feltételeztem, hogy a totális társadalmak művészete mondja ki az igazságot ezekről a társadalmakról. A totális társadalmak művészete ugyanis rossz művészet. Nem azt mondom, hogy nem művészet, hiszen egyszer sem használtam a művészet szót idézőjelben. Hiszen még a leginkább opportunistáknak és festőknek is többen arra törekszik, hogy művet alkosson. Kevés köztük a teljesen cinikus, akinek mindegy, hogy mit csinál. S ezek között a művészet között nem csak opportunisták voltak, hanem olyanok is, akik hittek abban, amit csináltak. Volt mikor tudták, de többen nem is tudták, hogy rossz művészet az, amit művelnek. De miért rossz ez a művészet, mikor az alkotók között voltak kétségtelenül tehetségesek is?

Talán rosszul teszem fel a kérdést. A rossz művészet nem a totális rendszerek privilégiuma. Mindenütt volt és van és lesz rossz művészet, ami nem azonos a szórakoztató iparral, avagy a vásári giccsel sem... Vannak ugyanis tehetségtelen, dilettáns alkotók, ahogy vannak rossz koloristák is. Van, akinek képességei közül hiányzik a szükséges teremtő fantázia, van, akinek gyatra a technikája, van, akiből hiányzik a tudatalatti impulzus, az intuíció. De a rossz művészet alkotójának az ambíciója éppen olyan, mint a jó művészé. A művészet esetében nem igaz a latin közmondás, hogy ahol hiányzik az erő, mégis dicsérendő az akarat. A totalitarizmus művészete hol silány, hol nem az. De mindig hazug. Elsősorban azért rossz művészet, mert hazug.

Persze, kérdezhetnénk Heideggerrel vagy Derridával, mi az igaz a művészetben, mi az igazság a művészetben. Ez ugyanis egy általános kérdés. Csakhogy nem kell ezt a kérdést megválaszolni ahhoz, hogy megmondjuk, egy bizonyos kontextusban egy mű miért hazug, egy művészeti irányzat miért hazug.

Hogy röviden válaszoljak a magamnak feltett kérdésre. Ideológia csak a modern korban létezik. Nos, minden ideológiailag inspirált, egy ideológiát megtestesíteni hivatott mű hazug. *A szellem fenomenológiájában* Hegel ugyan – ebben a kontextusban – nem beszélt művészetről, mégis választ adott az én előbb feltett kérdésemre. Azt mondta, hogy a modern világ a szubjektivitás világa. Ha valamit én képviselek, ki kell egyenesen mondanom, hogy én képviselem, hogy én vagyok az, aki ezt így gondolom és hiszem. Mihelyt azonban nem mint én lépek fel, hanem az általános szerepében tetszelgek, képmutató vagyok [*Verstellung*].

Ez nem privát képmutatás, ez társadalom ontológiai képmutatás. Ha én egy ilyen vagy amolyan szobrot alkotok, úgy alkotom meg, ahogyan én látok, érzek, saját meggyőződéseim szerint. A cselekedet lehet félresikerült, a mű lehet silány, de nem hazug. Akár jó, akár silány, én vagyok én. Mihelyt azonban az én nem mint én lép fel, hanem mint egy ideológia megtestesítője, s nem teszi ki magát más én-ek ellenvetésének, haragjának vagy kritikájának, azaz más én-ek perspektívájának, képmutatóvá válik. Mihelyt a Pártot vagy a Világproletariátust színleli megtestesíteni, a szó ontológiai értelmében, képmutatóvá válik, azaz hazudik. Ebből a szempontból egyre megy, hogy magának is hazudik-e vagy csak másoknak.

Ebben a hegeli értelemben hazug a totalitárius rendszerek művészete. S ezért rossz művészet. Még akkor is, ha esetleg nem silány.

S így mondja ki a totalitárius rendszerek művészete az igazságot ezekről a totális rendszerekről. Azzal mondja ki, hogy hazug. Mert hazugságával igazolja, hogy egy képmutató, hazug világ művészete. Egy olyan világé, melyben az én nem mondhatja ki, hogy én így látom, én így hiszem, s nem teheti ki magát más én-ek elismerésének és elutasításának. Semmi sem mondja ki az igazságot a totális rendszerekről, mint annak hazug művészete. Kivéve a művészetek hőseit és mártírjait, akik szabadságuk és életük veszélyeztetésével továbbra is azt vallották, hogy „én hiszem így”, „én látom így”, „ez a mű én vagyok”. Ők az utókor előtt is azt vallják, hogy mindig lehet másképpen. Mag hó alatt.

Pólik József

Az indoktrináció művészete

„A szocialista realizmus nem ismeri el a meztelen tényeket önmagukban... Olyan realitás ez, amelyet nem a kezünkkel, hanem az eszünkkel ragadunk meg...”

Balázs Béla¹

1. A sztálinista totalitárius államművészet mint „a jövő prognózisa”

A sztálinista totalitárius államművészet – ontológiai kiindulópontját tekintve – mindig egy *kép* köré szerveződik. Ez a kép mindig a jövő egy *utópikus* elképzelése; elképzelése annak, ami empirikus értelemben nincs, de ami „látszat szerint” mégiscsak létezik: ha máshol nem, akkor a művészetben, és ha máshogyan nem, akkor a jövő *jelenbe visszavetített* emlékképeként. Ezt a jelenbe visszavetített képet a sztálinista totalitárius államművészet az „előre-émlékezés” folyamatában nem megteremti, hanem sokkal inkább *felszabadítja* – hogyan? Paradox módon a társadalom *jelenbeli* folyamatainak elemzésével. Ez a felszabadító valóság-elemzés a totalitárius állam szolgálatában álló művész alapvető feladata. „Nyíltan kimondhatjuk – írja Lunacsarszkij *A művészet és kommunizmusban* –: a már elmúlt korok művészete, amely fontos emléket hagyott ránk, számunkra a múlt megismerésének forrása. A körülöttünk kibontakozó művészet feladata viszont az, hogy segítsen minket *a környező valóság elemzésében*.”² Ez a valóságelemzés azonban nem áll meg a szocializmus építésével járó aktuális problémák feltárásánál. Éppen ellenkezőleg: „nem egyszerűen konstatálja a létezőt [azt, ami van], hanem a fejlődés fonalát megragadva, azt a jövőbe viszi [azt konstatál-

¹ Balázs Béla: *A szocialista realizmus*. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus I.-II.* Gondolat Kiadó, Bp., 1970. (A továbbiakban: SZR) II. 196-197.

² Lunacsarszkij: *A művészet és a kommunizmus*. In: SZR I. 370.

ja, ami még nincs]”.³ De csak azért, hogy elkészíthető legyen – mint Lunacsarszkij írja – „*a jövő prognóza*”. E prognózis elkészítéséhez szükség van arra – „a marxista [művész – P. J.] mint megfigyelő nagymértékben érdekelt” abban –, „hogy a művészet *bizonyos fokig* szabad legyen”,⁴ azaz nyitott a jelenbe zárt jövő emlékeinek felszabadító érzékelésére. Ez a jövőbe előretekintő nyitottság „teszi [ugyanis] a művészi tükrözést eléggé sokoldalúvá ahhoz, hogy kifejezze a valóságot”. Pontosabban kifejezze az „*objektív*” valóságot, hiszen a marxista művész – mint ugyan-csak Lunacsarszkij írja – „bölcse számol az objektív valósággal”, amely azért „objektív”, mert három dimenziója van: van megismerhető múltja, van megismerhető jelene, továbbá van – és ez a legfontosabb – megismerhető jövője is.

Most már látható, hogy a totalitárius esztétika *ideálja* egy olyan „realista” művészet, amely mer „álmodozni”. Ezt írja Buharin a Szovjet Írók 1934-ben tartott I. Kongresszusán elhangzott előadásában: „[...] a szocialista realizmus nem vallhatja magáénak Zola naturalizmusának álláspontját, aki azt javasolja, hogy a valóságot csak »olyannak ábrázoljuk, amilyen«...” – el-
lenkezőleg: „*a szocialista realizmus mer »álmodozni«, s a fejlődés reális tendenciájára támaszkodva kell is, hogy »álmodozzon.«*”⁵ Már ez a szöveghely is jelzi, hogy ha lehetséges egyáltalán ez a jövőbe előretekintő „álmodozás”, akkor csak azért, mert a marxista művész „nem tartja a valóság *egysíkú* tükörképének a művészetet”.⁶ Egysíkú ez a tükörkép akkor lenne, ha kizárólag a jelenből venné képeit, ha nem mozdulna el az egyéntől a tömeg, a történelemtől az eszme, a valóságtól a fikció irányába. De elmozdul, és Lunacsarszkij is erre utal, amikor *A művészet és kommunizmusban* megállapítja: „a művészet a valóságnak semmiképpen sem *puszta* tükrözése. Helytelen az a nézet is, hogy nem más, mint a valóság tükrözése a művészi egyéniség prizmáján keresztül, mely maga is meghatározott társadalmi körülmények terméke. Nem, az író néha tudatosan, de néha önkéntelenül is, mint *eszmék hirdetője* is síkra száll... látszólag a valóság objektív tükörképét teremti

³ *A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa*. In: SZR II. 169.

⁴ Lunacsarszkij: *I. m.* 370.

⁵ *A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa*. In: SZR II. 168.

⁶ Lunacsarszkij: *I. m.* 370.

meg”⁷ – valójában azonban egy olyan képet hoz létre, ami *egy eszme nézőpontjából ábrázolja a tények világát*.

De – kérdezhetjük – ha a totalitárius államművészet *tanulmány a jövőről*, akkor mi a *témája* ennek a tanulmánynak? Mit lát a totalitárius államművész, amikor a jövőben tekint? Ezzel kapcsolatban érdemes felidéznünk Lunacsarszkij egy rövid, ám annál tanulságosabb, a totalitárius művészet lényegét érintő megállapítását *A szociáldemokrata művészi alkotás feladatai* című írásból. Ebben a proletárművészet lehetséges jövőjével foglalkozó 1907-es írásban Lunacsarszkij kijelenti: „Ott, ahol az új [most még nem létező – P. J.] művészet az új osztály tudatos mozgalmából, a harcban való gyönyörködés és a jövőendő győzelem magabiztosságából virágzik ki, ott nem elégszik meg annak egyszerű ábrázolásával, amit lát, sőt még a proletariátus életének és harcának ábrázolásával sem.” A realizmusra törekvő új „szocialista művészet” sajátos jellege ugyanis – ellentétben a polgári művészet dekadens irányzataként elutasított naturalizmussal – „nem tárgyában, hanem *felfogásában* nyilvánul meg.”⁸ Mi következik ebből? Az, hogy a *naturalizmus* és a totalitárius értelemben vett *realizmus* (a „szocialista realizmus”) között csak kevés különbség van. Bár a szocialista realizmusnak kétségtelenül megvan a maga sajátos ikonográfiája,⁹ a két irányzat közti különbség nem határozható meg kizárólag a témaválasztás alapján, hiszen a naturalista és a realista művész is a „környező valóság” elemzésére tesz kísérletet művében. A helyzet az, hogy a két irányzat közti különbség inkább a téma *beállításában* – „felfogásában” – jelentkezik. Abban a *fényben*, ami a totalitárius államművész alkotásán megvilágítja, *új megvilágításba helyezi* a naturalista témát. A proletárművészetnek ugyanis – írja Lunacsarszkij –, ha egyszer megvalósul, „mindig sajátja lesz egy dolog: a *boldogság fénye*.”¹⁰ Ez a fény nem a múltból vagy a jelenből, hanem a kollektív társadalmi tapasztalat lehetséges *jövőjéből* érkezik, hogy a realizmusra törekvő alkotó „vágyainak és reményeinek fényes *sugara*”-ként

⁷ Lunacsarszkij: *I.m.* 371.

⁸ Lunacsarszkij: *A szociáldemokrata művészi alkotás feladatai*. In: SZR I. 212.

⁹ Vö. Aradi Nóra: *A szocialista képzőművészet jelképei*. Kossuth Könyvkiadó – Corvina Kiadó, Bp., 1974.

¹⁰ Lunacsarszkij: *A szociáldemokrata művészi alkotás feladatai*. In: SZR I. 212.

megvilágítsa „az álmodott jövő képeit, a »kiegyenesedett unokák sziluettjét«”.¹¹

Persze tudjuk: ez a fény valójában a *totalitárius ideológia visszfénye* a műalkotáson; következésképpen ha a totalitárius államművész valamit lát, akkor mindenekelőtt azt, hogy olyan művészetet kell teremteni, amelynek ideológiai mondanivalója van, amely – mint Zetkin írja a *Művészet és proletariátus*ban – nem „eszméket ad valóság nélkül” és nem is „csak a valóságot nyújtja nagy, összefüggő eszmék nélkül”, hanem képes a legnagyobb mutatványra: „megtaláljuk [benne] az eszme [tudniillik a szocializmus] és a valóság [tudniillik egy társadalmi osztály: a proletariátus] egyesülését”.¹² Ez az egyesülés – amely képes összekapcsolni egymással az utópikus eszmét és az utópia érintésére váró társadalmi valóságot, és amely, legalábbis a kategóriák szintjén, tömeg és egyén, lényeg és látszat, jelen és jövő dialektikus szintézisét is jelenti – a sztálinista totalitárius államművészet létezésének *belső törvénye*.

2. A propaganda művészete

Hannah Arendt szerint a totalitárius mozgalmak arra törekednek – és a kommunista mozgalmat éppúgy totalitárius mozgalomnak kell tekintetünk, mint a náci mozgalmat –, hogy létrehozzanak egy *fiktív* világot, ahonnan számúzhető minden esetlegesség és kontingencia. Egy ilyen világ létrehozásához *eszközök* kellenek, például propagandára, vagy ha a mozgalom már hatalomra jutott, akkor terrorra („erőpropagandára”) van szükség. De szükség van *művészetre* is, amely ugyanúgy a következetesség hazug világával kápráztatja el a tömeget – a valóságot átható esetlegesség egzisztenciális tapasztalata elől menekülő atomizálódott individuumot –, mint a totalitárius propaganda: „olyan világgal, amely inkább az emberi lélek szükségleteinek felel meg [egy kontingens világ-állapot nyomasztó körülményei között – P.J.], semmint magának a valóságnak [...]”. Az, amit Arendt a totalitárius propagandával kapcsolatban említ, a totalitárius művészettel kapcsolatban is

¹¹ Uo.

¹² C. Zetkin: *Művészet és proletariátus*. In: SZR I. 238.

igaz: „a totalitárius propaganda ereje [...] abban a képességében rejlik, hogy elzárja a tömegeket a való világ elől. Azok a jelzések, amelyek a valódi világ részéről még eljutnak a szétesett vagy szétesőben lévő [...] tömegek tudatához, csak hézagai ennek a világnak [...]”¹³ Ezt teszi a totalitárius művészet is: egyrészt elzárja a tömeget a valóság elől, másrészt megnyit számára egy utat, amely a célok és eszmék utópikus világába vezet. Egy olyan világba, amely – mint Arendt írja – „alkalmas rá, hogy versenyre keljen a való világgal, hiszen ez utóbbinak az a fő fogyatéka, hogy nem logikus, nem konzisztens és nem szervezett.”¹⁴

Már ezek a megjegyzések is jelzik, hogy egy totalitárius államban szoros kapcsolat van a propaganda és a művészet között. Erre a kapcsolatra világít rá Lunacsarszkij, amikor hangsúlyozza: „A kommunista művészet általánosságban két különböző síkon közelítheti meg céljait: mint agitációs művészet és [...] mint nagy művészet. Az agitációs művészet [a par excellence totalitárius művészet – P. J.] mindenekelőtt az ideológiai célokat tartja szem előtt. Nem titkolja, hogy tanítani akar, de többé-kevésbé szellemes vagy megkapó formában tanít. Tanulságait művészi formába öltözteti, s ezzel fokozza e tanulságok hatását.”¹⁵

Lunacsarszkij nyomatékosan hangsúlyozza, hogy „nagyfokú ostobaság lenne gúnyosan lekicsinyelni az agitációs művészetet”, hiszen a kommunista művészetnek ez a formája „egy kevésbé kulturált hallgatósághoz szól”, olyan emberekhez tehát, akik még nem váltak kommunistává, ami nem meglepő, ha arra gondolunk, hogy még „általában maga az igazi kommunizmus is kialakulóban van.”¹⁶ Az ilyen embereknek nem nagy, hanem mindenekelőtt agitációs művészetet kell nyújtani, és nemcsak az agitációs művészet mestereinek közvetítésével. „Elképzelhető – írja Lunacsarszkij –, hogy a művészeti agitációnak saját mesterei legyenek, propagatív művészek, akik kitűnően ismerik feladataikat. De a »nagy« művészet mestere is foglalkozhat agitációs művészettel, sőt kötelessége, hogy ezt megtegye, mivel gyakran nem

¹³ Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei* (Berényi Gábor, Braun Róbert, Erős Ferenc és Seres Iván fordítása). Európa Könyvkiadó, Bp., 1992. 437.

¹⁴ H. Arendt: *I. m.* 444.

¹⁵ A. Lunacsarszkij: *A művészet és a kommunizmus*. In: SZR I. 373–374.

¹⁶ A. Lunacsarszkij: *I. m.* 375.

hogy rosszabbak, de bizonyára jobbak is lesznek művei, mint az irodalmi, színházi, festészeti, zenei stb. agitáció mestereinek munkái.”¹⁷

Mi a különbség az agitációs és az úgynevezett nagy művészet között? Az, hogy az agitációs művészet – *realitás*, a nagy művészet pedig – *lehetőség*. A nagy művészet realitása a kommunizmus utópiájának megvalósulásához van kötve a totalitárius esztétikában. Eszerint a nagy művészet kizárólag egy olyan társadalomban válik „reményből valósággá”, ahol „a gazdasági viszonyok előzetes gyökeres átalakulása” lehetővé teszi a szellemi életben való kollektív részvételt, ahol – mint Vandervelde írja – „a tulajdon és a szabadidő mindenkié”.¹⁸ Ennek ellenére Lunacsarszkij nem feledkezik meg a nagy művészet szűkebb értelemben vett meghatározásáról. Hangsúlyozza: a nagy művészet alkotója csak abban különbözik az agitációs művészet alkotójától, hogy „nem alkalmazkodik egy kevésbé kulturált hallgatósághoz”, hanem saját elképzelése szerint alkot: „teljesen feloldódik alkotásában”. De – írja Lunacsarszkij – bár a nagy művészet képviselője olyan „művészi célokat tart szem előtt”, amelyek kifejezik „a művész számára izgalmas gondolatokat és érzéseket”, ezeket a gondolatokat és érzéseket „a *társadalom szószólójaként*” fejezi ki. Mi következik ebből? Az, hogy tulajdonképpen a nagy művészet alkotója is agitációs munkát végez. Ez a munka azonban már nem a kívülállóknak, hanem a *mozgalom tagjainak* szól, akiket már nem kell meggyőzni a mozgalom alapját képező utópikus eszme helyességéről, realizációjának lehetőségéről. Őket már csak *meg kell erősíteni* a hitükben – és a nagy művészet éppen ezt a feladatot vállalja magára.

Ha igaz, hogy a nagy művészet is agitációs művészet, noha annak *legmagasabb rendű* formája, akkor most már kijelenthető: a totalitarizmusnak nem művészetre, hanem kizárólag *propagandaművészetre* van szüksége – mind a totalitárius *mozgalom*, mind a totalitárius *állambatalom* időszakában. Mi az ilyen művészet célja? Az indoktrináció. Mi az indoktrináció? A hit egy formája: *hit egy utópikus eszme megvalósításának irracionális lehetőségében*.

¹⁷ A. Lunacsarszkij: *I. m.* 374.

¹⁸ E. Vandervelde: *A szocialista rendszer és a művészet*. In: *A szocialista realizmus*. I. Id. kiad. 200.

A totalitárius propagandaművészet célja: a totalitárius hatalom alapját képező utópia, utópikus ideológiai doktrína *realizációja*, egyetlen valósággént való *szubjektív* elfogadtatása – kikkel? Elsősorban azokkal, akik az arendt-i értelemben vett „külső szférához” tartoznak, és éppen ezért még nem hisznek a totalitárius mozgalom céljaként megjelölt utópia empirikus megvalósíthatóságában.

3. Az utópia szelleme

De – kérdezhetjük – hogyan *realizálódik* a totalitárius művészet, például a totalitárius képzőművészet reprezentatív alkotásaiban a propagandára irányuló szándék? Hogyan valósul meg benne „egy osztály ideológiájának tiszta kifejezése”?¹⁹ Vizsgáljuk meg ezzel kapcsolatban Kusztdiev 1920-ban festett *A bolsevik*, és Csepšov 1924-ben festett *A falusi pártsejt ülése* című képét.

Borisz Kusztdiev festménye az agitációs művészet iskola-példája. A mű közvetlen célja: kifejezni, hogy milyen mozgósító erővel rendelkezik a kommunizmus eszméje. Ez az alkotás egy tömegfelvonulást ábrázol; madártávlatból, pontosabban annak az *óriásnak* a szemszögéből, aki *allegorikus alak*ként a kép középpontjába van állítva, és akire a mű címe is utal: *A bolsevik*. *A bolsevik* tehát, és nem *egy bolsevik*. Kusztdiev nem a tömegben vonuló emberek közül választ ki egyet, nem ennek a képét nagyítja fel, hanem megalkotja „a” bolsevikot, a képen látható emberek *esszenciális kivonatát*: azokét, akik ehhez az allegorikus alakhoz képest még *rossz bolsevikok*, akik még csak úton vannak – konkrétan és átvitt értelemben egyaránt – a bolsevizmus lényegének megértése és e lényeg szerint való cselekvés felé.

Kusztdiev *óriása* nem a realizmusra való törekvés gyümölcse – holott „a szocialista realizmus [»mindenekelőtt«] realizmus, hűség a valósághoz”, következésképpen: idegen tőle „a valósággal folytatott látszólagos harc, a látszólag szabad fantasztikumba való menekülés”. De csak a „szabad” fantasztikumba való menekülés, hiszen a fantasztikumnak van egy másik formája is, amelyet *kötött* fantasztikumnak nevezhetnénk. Ennek a fan-

¹⁹ *Lunacsarszkij tézisei*. In: SZR I. 282.



Borisz Kuszotodiev: A bolsevik

tasztikumnak a reprezentációja ahhoz van kötve, hogy képesek-e a Kuszotodievhez hasonló művészek felfedezni azokat a „rejtett erőket” (a természet vagy a történelem rejtett erőit), „amelyek jó szerencsét hoznak nekik a sorsszerűség láncolatában”²⁰ – garantálva a forradalmi erők feltartóztathatatlan előrehaladását. Ha ez a felfedezés sikerül, akkor a realizmusra törekvő művésznek, túllépve „a részletek vulgáris, aprólékos pontosságán”²¹, „jogában áll – mint Lunacsarszkij írja – *gigantikus, a valóságban reálisan elő nem forduló, a kollektív erőket megszemélyesítő alakokat is teremteni.*”²² Vagy mint Balázs Béla írja: jogában áll „nem az embert [ábrázolni] a tömegben [...], hanem a tömeget az emberben, pszichikumának tükrében.”²³

Kuszotodiev alkotása arra mutat rá, hogy a realizmusra törekvő művész paradox módon épp attól válik realistává, hogy „a műalkotás segítségével olyan ideológiai egységet teremtsen, amely a *valóság felett* áll, amely a valóságot felfelé emeli, amely lehetővé teszi a *jövőbe* tekintést”.²⁴ Éppen ezért a szocialista realizmus fo-

²⁰ H. Arendt: *I. m.* 433.

²¹ Balázs B.: *I. m.* 196.

²² A. Lunacsarszkij: *A szocialista realizmusról*. In: SZR II. 130.

²³ Balázs B.: *I. m.* 198.

²⁴ A. Lunacsarszkij: *I. m.* 131.

galma helyett helyesebb talán a paradicsomi,²⁵ vagy még inkább az *utópikus realizmus* fogalmát használni – tekintettel arra, hogy a totalitárius államművész nem a valóságra mond igent, hanem mindig és kizárólag arra a valóságra, ami mozgásban (sőt „*fejlődésben*”) van: fejlődésben az utópia – egy tökéletes ész-társadalom – megvalósulása felé. „Mi – írja Lunacsarszkij – elfogadjuk a valóságot, de *nem statikusan* fogadjuk el [...]. A mi realizmusunk [...] *dinamikus*.”²⁶ Ez a dinamizmus pedig esztétikai szempontból „teret nyit olyan elemeknek is [és az óriás alakja ilyen elem Kusztdiev képen – P. J.], amelyek a szigorúan vett realizmus formális keretien *kívül* esnek”.²⁷

Érdemes megfigyelni, hogy Kusztdiev óriása – Goya óriásaival ellentétben, például azzal az óriással szemben, amely a 1808 és 1810 között festett *Kolosszus* című képen látható²⁸ – nem magányos, és főként nem melankolikus. Ennek az óriásnak nincsenek emberi érzései. Nem érez haragot, gyűlölet, és nem érez – láthatóan – szeretetet sem. Éppen ellenkezőleg: ennek az érzéketlen, már-már *mechanikus* szerkezet benyomást keltő óriásnak olyan *kísértetiesen* üres és semmitmondó a tekintete, hogy a nézőnek, és talán a korabeli nézőnek is, eszébe jutott a Kommunista Kiáltvány első mondata: „*Kísértet* járja be Európát, a kommunizmus *kísértete*”. Nyilvánvaló az is, hogy ennek az üres vagy Kusztdiev elképzelése szerint inkább *határozott* tekintetű kísértetóriásnak – az *utópia szellemének* – valamilyen célja, megvalósításra váró elképzelése van. Ennek az egyrészt kollektív, másrészt utópikus célnak a *zászló* a szimbóluma a képen, amelyet az óriás egyrészt magasra emel, másrészt meglepget a magasban. De olyan erővel, hogy a hatalmas, talán még az óriás alakjához viszonyítva is gigantikus méretű zászló vörös folyamként úszik

²⁵ Vö. Szilágyi Ákos: *Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században*. In: György Péter, Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet*. Corvina Könyvkiadó, Bp., 1992. 7–11.

²⁶ A. Lunacsarszkij: *I. m.* 130.

²⁷ A. Lunacsarszkij: *I. m.* 131.

²⁸ Goya óriása, ha egy ember perspektívájából nézzük, tehát lentől felfelé, félelmetes hatást kelt. Egyszerűen a nagysága miatt. De félelmet ébreszt a magánya is, és a melankólia, amely a tekintetéből árad. Egy ilyen lényt nem lehet megszólítani, talán még a pillantását is kerülni kell. És valóban: ha a képen látható kolosszus félelmetes hatást kelt, akkor főként azért, mert hátra néz, oda, ahol a néző van, oda, ahol nem volna szabad, hogy bárki is legyen.

végig a képen. *Vérfolyamként* – tehetjük hozzá, hiszen nyilvánvaló, hogy a zászló színe a vér színére utal, amelyből rengetegnek kell elfolynia ahhoz, hogy az óriás elérje távoli célját.

Mégis: hogy milyen *konkrét* cél érdekében vonul végig a kollektív erők nagyságát és dinamizmusát megszemélyesítő óriás a képen látható városban, nem tudható. De ennek nincs is jelentősége, hiszen „a tömegek számára – mint Hannah Arendt írja *A totalitarizmus gyökereiben* – az ügynél, amely győztes, és a vállalkozásnál, amely sikeres lehet, fontosabb a győzelem, legyen az bármilyen ügyé, és a siker, legyen az bármilyen vállalkozásé”.²⁹ Bármilyen célja is van az óriásnak tehát, biztosak lehetünk benne, hogy megvalósítja. *Ez az alak győzelemre van ítélve*: olyan fölülnyes erő összpontosul benne, amelynek – mivel „a valóság fejlődéstörvényeinek helyes feltárásából”³⁰ ered – nem állhat az útjába senki és semmi.

Kusztodiev óriása tudja, hogy milyen irányba tart a történelem – éppen ezért különösen meglepő, hogy az óriás *mozgásának iránya* nem esik egybe a tömeg mozgásának irányával. Kusztodiev képén ugyanis a tömeg a kép alján *jobbra* fordul; holott *balra* kellene fordulnia, mivel az óriás is ezt teszi. Ez a differencia arra utal, hogy olyan viszony van az óriás és az óriás alakja körül örvénylő arctalan tömeg között, mint *valóság* és *látzat* között. Bármilyen szokatlan is, Kusztodiev képén nem a tömeg, hanem a tömeg fölé tornyosuló kolosszus reprezentálja a *realitást* – annak platonikus értelmében. Hozzá viszonyítva a tömeg és annak minden egyes tagja csak *látszólag* létezik. Pontosabban: csak addig és csak akkor létezik, ha *részesül* az óriás létéből, az óriás létének igazságából. Ha megérti – felismerve az „osztályharc törvényeit” –, hogy milyen irányba tart a történelem. Kusztodiev képe, alkotójának szándéka ellenére, elárulja: ez a megértés nem mindig valósul meg. Nincs tökéletes részesülés: a tömeg nem mindig tart lépést a mozgalommal.

²⁹ H. Arendt: *I. m.* 434.

³⁰ *A magyar proletárirodalom platform-tervezete*. In: SZR II. 83.

4. Lenin a sűgőlyukban

Most pedig vizsgáljuk meg röviden Csepcev festményét, amelynek témája *maga az agitáció*, és amely „a szovjet valóság egy tipikus jelenségét állítja a néző elé” – mint Kaufman írja *A szovjet tematikus festészet 1917-től 1941-ig* című könyvben.³¹ Ha nem ismernénk a kép címét – *A falusi pártsejt ülése* –, azt gondolhatnánk, hogy a képen látható emberek színészek, akik egy színházi társulat tagjaiként éppen előadnak egy jelenetet egy színdarab-ból. A helyszín ugyanis egy *színpad*, oldalt függőnnyel, az előtérben pedig egy sűgőlyukkal. De a színházi előadás illúzióját erősíti az a körűlmény is, hogy a színpadon valami *történik*: valaki – talán az előadás protagonistája – előrelép és a pódium szélén beszélni kezd. Beszélni azokhoz, akik láthatatlanul ugyan, de jelen vannak, a nézőtérben ülnek, és az előadás *közönségét* alkotják. Ehhez a láthatatlan közönséghez fordul a protagonista – mind a szavaival, mind a gesztusaival.³² Mégis: a kép címe arra utal,

³¹ R. Sz. Kaufmann: *A szovjet tematikus festészet 1917-től 1941-ig* (Bacher Béla fordítása). Művelt Nép Könyvkiadó, Bp., 1954. 54.

³² Pontosabban: a kép nézője felé fordul, hiszen látható közönség hiányában a néző tekintete helyettesíti a közönség tekintetét. Kaufmann is felhívja erre a figyelmet: „A falusi pártsejt ülése nem volt bonyolult kidolgozott munka. Az ábrázolt emberek közötti belső kapcsolat, ami mindennél inkább megadja egy tematikus festmény igazi tartalmát, itt alig figyelhető meg. Csepcev csak odaállítja alakjait és e tekintetben munkája... a csoportarcképhez állott közel. Ámde ezen a képen mégis látunk cselekményt, amely azonban úgyyszólván a kép keretein kívül esik. Ez az a kapcsolat, amely a falusi klub színpadán ábrázolt emberek és a képen nem látható hallgatóság között fennáll, amely utóbbihoz a kép főszereplője: az előtérben arccal a néző felé fordul szónok beszél. A képen nem látható elképzelt hallgatóság helyén maga a néző áll [*kiemelés tőlem – P. J*] [...]” (Uo.) Ha látható lenne a szónok közönsége, a néző meg tudná őrizni kívűllálását; lehetőséget kapna arra, hogy közömbös megfigyelője legyen a színpadon zajló eseménynek. Így viszont döntésre kényszerül: intellektuális és érzelmi értelemben egyaránt. El kell döntenie, hogy szimpatizál-e a szónokkal, a szónok eszméivel, vagy pedig éppen ellenkezőleg: taszítónak tartja mind a szónokot, mind pedig annak érvelését. Egy másik kép – amelyet Brodskij festett 1929-ben – nem állítja ilyen döntés elé a nézőt. Ezen a képen Lenin alakja látható a szónok szerepében. Érdemes megfigyelni, hogy amíg Csepcev képen nincs látható közönsége a szónoknak, addig Brodskij képen sok ezer ember hallgatja Lenin beszédét a Putyilov gyár udvarán. Mi a szerepe a tömegnek? Miért hangsúlyozza Brodskij a tömeg beláthatatlan nagyságát? Kaufman kritikája szerint Brodskij „a hatalmas embertömeg ábrázolását pusztán mennyiségi feladatnak tekintette. Váznán valóban az emberi alakok ezreit ábrázolta, de nem fordított elengedő

hogy itt nem színészeket látunk, akik szerepet játszanak, hanem *kommunistákat*, akik a maguk *naiv* módján önmagukat alakítják – legalábbis Lunacsarszkij szerint. Ezt írja ugyanis Lunacsarszkij az *Izvesztija* 1925. március 24-i számában: „Kitűnő Csepcovnak ez a kis képe, ez az életképszerű csoportarckép. Csepcov megörökítette a szónoki emelvényt, amelyen a sejt fiatal titkára beszél, és amelyen beszédét figyelmesen hallgatva és a közönség felé fordulva néhány legközelebbi munkatársa foglal helyet. Ekképpen a művész a közvetlen realista ábrázolás egyik nagyjelentőségű előfeltételét valósította meg. Valójában ezt a jelenetet fényképezni is lehetett volna [...]. Technikailag nem nagyon különbözne Csepcov képétől az ilyen [magnagyított, kiszínezett – P. J.] fénykép, de belső tartalmában nem lenne hozzá fogható, mert Csepcov átgondolta, átérezte és szeretettel tanulmányozta a képen szereplő személyeket és végül is rendkívül vonzó, általánosított, tipikus alakként ábrázolta a témájától, beszédétől és szerepétől lelkesült, naiv politikai szónokot, aki *egész lényével szinte önfeledten fordul hallgatóságához*, kissé esetlenül s gondolatait is nyilván kissé nyersen fejezi ki, de szilárd, magabiztos és hatalmas szociális érzés fűti. Munkatársai is többé-kevésbé hozzá hasonlóak. És e kép előtt állva, akaratlanul ezt mondjuk magunkban:

gondot arra, hogy mélyen és következetesen jellemezze őket...” (Uo. 50-51. o.)
 Tegyük hozzá: nem véletlenül. Igaz ugyan, hogy „az egyes munkások részletes jellemzésével csak elvétve találkozunk” a képen, de az is igaz, hogy ennek megvan a maga oka. Brodskij ugyanis nem „a szovjet emberek tipikus alakjának” ábrázolására törekedett, hanem arra, hogy bemutassa: ki és hogyan formálta meg egyáltalán – a forradalom demiurgoszáként – ezt a „tipikus alkot”. E demiurgosz emberfeletti nagyságát kellett ábrázolni, és Brodskij ennek eleget is tett: a tömeg fizikai nagysága ugyanis Lenin intellektuális nagyságára utal a képen. Még valami: Brodskij olyan festményt készített, amely nem szolgáltatja ki a nézőt a szónok tekintetének: nem kell nyíltan és leplezetlenül egymás szemébe nézniük. Brodskij ezt úgy érte el, hogy a tömeg mögé helyezte a nézőpontot; a néző, így, elvegyülhet a tömegben, megőrizve inkognitóját. Más a helyzet Csepcovnál. Csepcov nem ad lehetőséget arra, hogy a néző kivonva magát a szónok tekintetének látóköréből. A néző arra kényszerül, hogy – látható közönség hiányában – nézzen szembe a színpadon álló férfival, sőt férfiakkal, akiknek a jelenléte ily módon hirtelen fenyegetővé válik. A néző ugyanis egyrészt megszólítva érezheti magát, másrészt úgy érezheti, hogy egyedül kell szembenéznie a falusi pártsejt lelkes agitátoraival, akik csak akkor engedik ki őt a színházteremből, ha végre belátja: a mozgalom tagjai – minden látszat ellenére – egy szabad és igazságos társadalom létrehozását tűzték ki célul.

íme, ezek azok, akik mindennél jobban elősegítették a forradalom győzelmét [...].”³³

Most pedig gondoljunk arra, hogy mit ír Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökereiben* azokkal a „frontszervezetekkel” kapcsolatban, amelyeket a totalitárius mozgalom hoz létre, hogy utópikus céljait realizálja. Ezek a frontszervezetek – írja Arendt



Csepcoy: A falusi pártsejt ülése

– „a mozgalom tagságát a külső, normális világtól elválasztó *védőfallal* veszik körül, egyszersmind azonban *visszavezetik* őket a normalitás világába, hiszen a hatalomra jutás előtti időszakban e nélkül a tagok túl élesnek éreznék a különbséget saját véleményük, illetve a normális emberek véleménye, a saját világuk hazug *fikciói* és a normális világ *realitásai* között. Ennek a megoldásnak a nagy leleménye a mozgalom hatalomra törésének időszakában éppen az, hogy a frontszervezetek nem csupán elszigetelik a tagokat, hanem a *külső normalitás látszatát* [kiemelések tőlem – P. J.] is felkínálják, ez pedig sokkal erőteljesebben ki tudja védeni

³³ Idézi: R. Sz. Kaufmann: *I. m.* 55.

az igazi valóság hatását, mint a pusztá indoktrináció”.³⁴ A külső normalitás látszata nélkül a totalitárius mozgalom frontszervezetei képtelenek lennének arra, hogy „a mozgalom propagandisztikus hazugságait, amelyek egy központi fikció [...] köré szerveződnek, *működő valósággá* alakítsák át, és hogy, akár nem totalitárius körülmények közt, felépítsenek egy olyan társaságot, amelynek tagjai egy fiktív világ szabályai szerint cselekednek és reagálnak [...]”.³⁵

A képen látható emberek egy ilyen nem-totalitárius környezetbe helyezett totalitárius társaság („frontszervezet”) tagjai. Igaz ugyan, hogy nem színészek, de az is igaz, hogy bizonyos értelemben *hasonlítanak* a színészekhez. Hasonlítanak, mert amíg a színpadon állnak, addig nem tudnak különbséget tenni igazság és hamisság, valóság és fikció között, addig realitásként tekintenek arra, ami sok esetben csak eszme, sőt rögeszme. Amíg a színpadon állnak – és ez egy *mozgó* színpad, amely mindenhová követi őket –, félnek attól, és képtelenek is arra, hogy konfrontálódjanak a külvilággal, a nem totalitárius világ anakronisztikus valóságával. Ezek az emberek – *bezárva a totalitárius mozgalom színházába* –, azt teszik, amit totalitárius szempontból tenniük kell: becsapják önmagukat és becsapják a nem totalitárius külvilágot is. Önmaguknak azt hazudják, hogy a külvilág szimpatizál vagy hamarosan szimpatizálni fog a mozgalom utópikus céljaival, csak legfeljebb némi agitációra van szükség, a külvilágnak pedig azt hazudják, hogy a mozgalom céljai normálisak és tiszteletreméltóak. Ez a kettős hazugság azért lehetséges, mert a totalitárius mozgalom színészei indoktrínáltak: kételkedés nélkül elhiszik a mozgalom doktrínáit, az ideológiai magyarázatok „szent és érinthetetlen igazságait”.

Hogy valóban *indoktrínált* emberek láthatók a képen, erre egy kép utal: egy kép a képben. Ez a kép a szónok fölött, érdekes módon épp a sugólyuk fölött látható – *mintha a kép és a sugólyuk között kapcsolat lenne*, mintha a sugólyukban a képen látható alak rejtőzködne, a közönség számára láthatatlanul és érinthetetlenül, a szónok számára pedig érinthetetlenül, de nem biztos, hogy láthatatlanul. Jól látható, hogy kit ábrázol a színpad fölé helyezett

³⁴ H. Arendt: *I. m.* 448.

³⁵ H. Arendt: *I. m.* 446.

kép, pontosabban *ikon*: Vlagyimir Iljics *Lenint*, a bolsevik mozgalom vezetőjét, vezető ideológusát, azt a kultikus tiszteletnek örvendő *emberfeletti* embert, akitől a mozgalom utópikus eszméi, „tudományos” bizonyítékok „rendszerével” alátámasztott igazságai erednek, és akitől a színpadon álló emberek egy dolgot sohasem vitatnának el: *a jövőbe látás képességét*.

Lenin – bármilyen furcsa – ahhoz az óriáshoz hasonlít ezen a képen, amely Kusztyodiev képen látható. Bár Geraszimov, más művészekhez hasonlóan, fizikai értelemben is óriásként ábrázolja Lenin alakját a *Lenin a szónoki emelvényen* című festményen, Csepcev Leninje csak *intellektuális* értelemben tekinthető kolosszusnak. Ez a Lenin intellektuális értelemben ugyanolyan távolságra van a színpadon álló emberektől, mint Kusztyodiev óriása fizikai értelemben a tömegtől. Ő a mozgalom tévedhetetlen, helyettesíthetetlen vezére, akit a titokzatosság aurája vesz körül. Mi több: ő birtokolja a személyes felelősségvállalás monopóliumát is. Ő az, aki bár nincs jelen, ennek ellenére „személyes felelősséget vállal minden cselekedetért, jóért és rosszért, amelyet a párt akármely tagja vagy funkcionáriusa követ el hivatalos minőségében”³⁶ – például épp az agitáció során, amely néha nem áll meg a lelkesítő *rabeszélés* lehetőségénél, ha arról van szó, hogy belép-e valaki a termelőszövetkezetbe vagy nem.

Jelentősége van tehát annak a ténynek, hogy egy falusi *párt-alapszervezet* tagjait, sőt *funkcionáriusait* látjuk a képen; mint ahogy annak a ténynek is jelentősége van, hogy ezek a funkcionáriusok egy *színházteremben* tartanak ülést. Csepcev összekapcsolja egymással a *politika* és a *színház* fogalmát, és ezzel önkéntelenül is elmondja az igazat – metaszinten, egy hazug világgösszefüggés kontextusán belül – a totalitárius mozgalom természetéről. E szerint a totalitárius mozgalom csak addig tudja megőrizni dinamikáját, „*örökmozgójellegét*”, amíg képes realizálni az utópiát, például a „megagitált” szimpatizánsok körének állandó bővítésével; azok körének bővítésével, akik lehet ugyan, hogy lusták vagy gyávák ahhoz, hogy harcoljanak a politikai meggyőződésükért, arra azonban képesek, hogy *védőfallal* – a „becsületesség és a nyíltság” bizalmas „légkörével”³⁷ – vegyék körül a

³⁶ H. Arendt: *I. m.* 455.

³⁷ H. Arendt: *I. m.* 463.

fanatikusokat, az utópia realizációjának megszállottjait. Azokat, akik nem riadnak vissza attól, hogy a kollektív boldogság lehetőségének véres zászlója – vagy színpad fölé helyezett ikonja – alatt összegyűlve, néhány embert kiemeljenek a tömegből, a történelemből, örökre megfosztva őket az ígéret földjére való belépés lehetőségétől. Persze csak akkor, ha *a* terror óriása is úgy akarja a sűgőlyukban.

Rieder Gábor

Szocreál és szocmodern

*Fogalomzavar az ötvenes-hatvanas évek
hivatalos művészetében*

A Kis Varsó örökletes vakfoltja

2004 végén a kortárs neokonceptuális szobrászat két jeles magyar képviselője, a Kis Varsó csoportnéven alkotó Havas Bálint és Gálik András, részt vett a holland Stedelijk Múzeum egyik kiállításán.¹ A Kis Varsó az (éppen akkor esedékes felújítás miatt egy 11 emelet magas modernista épületbe költöztetett) amszterdami múzeum *Time and Again* címet viselő tárlatán egy létező köztéri szobrot állított ki, radikálisan újraszöve a mű körüli kontextust.² Választásuk Somogyi József Szántó Kovács József parasztvezért ábrázoló, 1965-ben felállított, monumentális, hőmezővásárhelyi emlékművére esett. Az *Emlékmű kontra katedrális* címre keresztelt „instaurációs” költöztető-projekt – kortárs képzőművészeti alkotástól szokatlan módon – élénk vitát indukált a honi sajtóban. Legdühödtebb bírálója Rózsa Gyula volt, aki a Népszabadság hasábjain így füstölgött: „A felháborodás óriási, a botrány a kiállítók felé hömpölyög, holott Kis Varsóék nem csináltak mást, mint eddig. Igaz, hogy Somogyi József remekét, a magyar köztéri plasztika történetének egyik főművét kint tipikus szocreál munkásfiguraként interpretálják egy, a kommunista múltat megtagadó lengyel-cseh-litván-szlovén rendezvény részeként, de ez legfeljebb csak azt mutatja, hogy Kis Varsóék nem tanulták meg a művészettörténetet a középiskolában.”³ A veterán műkritikus állításaival szemben a szaksajtóban napvilá-

¹ Time and Again, Stedelijk Múzeum, Amszterdam, 2004. október 23 – 2005. január 30. [kiállítás]

² Erőss Nikolett: *Az intervenció ezzel még nem ért véget. Interjú Molnár Edittel.* <http://www.exindex.hu/print.php?page=38&id=399>

³ Rózsa Gyula: *Kis magyar falu.* Népszabadság 2004. december 16.

got látott az is, hogy a projekt nem egy hirtelen ötlettől vezérelt, lángvágós akció volt csupán, hanem jól előkészített konceptuális munka. Legalábbis erről tanúskodik, hogy a Somogyi-szobor izgalmas teoretikus körítést kapott.

A két fiatal magyar művész az ugyanabban az épületben megrendezett, párhuzamos pincekiállításra a radikális baloldali holland művész, Karl Iljitsj Pelgrom *Madár* (Vogel) című 1958-as szobrát kérte kölcsön a Stedelijk Múzeum gyűjteményéből.⁴ Az acélcsövekkel szabdalt, szűkös emeleti helyiségbe pedig eredetileg a sztálini egyház- és művészetrombolás egyik szimbólumának, a moszkvai Krisztus-Megváltó Székesegyháznak a makettjét is betervezték. De a Somogyi-szobrot kiegészítő utóbbi mű végül nem készült el, csak a hozzá tartozó plakát.⁵ Az így kis-sé csonkán maradt *Emlékmű kontra katedrális* negatív visszhangjai egy kényes művészettörténeti vakfoltra hívják fel a figyelmet. A rendszerváltás után színre lépő vagy eszmélő fiatal nemzedék vakfoltjára, amit az idősebb generáció képviselői hitetlenkedve fogadnak. Kováts Albert a *Műértőben* zajló szocreál-diskurzus mellékszálaként így verte el a port a Kis Varsó művészein: „Nehéz elhinni, hogy művészettel foglalkozó harmincas fiatal emberek »szocreál munkásábrázolást« lássanak egy 1965-ben keletkezett szoborműben [...]»⁶ Ha a Kis Varsó tagjai valóban szocreálnak tartották a kérdéses Somogyi-szobrot (nem célunk ezt most eldönteni), az nem csak az ő hibájuk, hiszen a korszakot évtizedek óta üli meg a szándékosan teremtett köd. Annak ellenére, hogy

⁴ *Travelling without Moving*, W139, Amszterdam, 2004 december 18 – 2005 január 23. [kiállítás] Lásd: Erőss N.: *I. m.*

⁵ „Eredetileg a moszkvai, Krisztusról, a Megváltóról elnevezett székesegyház makettjével együtt akarták kihelyezni, mely egy, a kultúra elleni büntett jelképe. A székesegyház, a 19. századi moszkvai egyházi építészet egyik gyöngyszemét Sztálin romboltatta le, hogy helyet csináljon a Szovjetek Palotájának, mely soha nem épült meg, s melynek alapjain később egy uszoda épült. A kilencvenes években, további erőszakot téve a történelmen, újraépült a templom, mintha mi sem történt volna, kísérletet téve arra, hogy tisztára mossák a közös múltat. Ez a látszólag össze nem függő egymás mellé helyezés megnyithatta volna a művet az új olvasatok és értelmezések előtt [...]» Maja és Reuben Fowkes: *Kis Varsó 2002–2004. Elmozdított emlékművek és dekonstruktív stratégiák*. Balkon 2005/2. 39.

⁶ Kováts Albert: *Állítások a levegőben*. Műértő 2005/3. 9. Kováts a Műértő korábbi számában (Spengler Katalin: *Meggyalázott szobor?* Műértő 2005/2. 4.) megjegyezte, Kis Varsótól szabadon idézett mondatokkal vitatkozik.

a szaktudomány egész határozottan meghúzta már a cezúrát az úgynevezett „ötvenes évek” végénél, vagyis 1956/57-nél.⁷

A szocreál kontra nem-szocreál diskurzus továbbgombolyítása, vagyis a fenn említett vakfolt orvoslása végett tegyük fel a kérdést: ha Somogyi József 1965-ös, közterre készült szobra nem szocreál, akkor miként határozzuk meg a művészettörténet fogalomtárának segítségével? A jelzők jelentése ugyanis a korszak tanúinak terjengős, lényegét elfedő, hol a kultúrpolitikai homálykeltést, hol a szőrszálhasogató elhatárolódást kiszolgáló kényszer-körülírásai miatt bizonytalanodtak el már a hatvanas években. Ez a Kádár-kori szürke hályog alakult át a rendszerváltás után helyi vaksággá. Szemléltető példánkat vegyük a már idézett Rózsa Gyulától, aki a vásárhelyi szobrot méltató, még 1979-ben született cikkében a „szocialista realista szobor” szó szerkezetet a „realista, szocialista nagyplasztika” formába gyúrta át, a korszak finom distinkcióinak megfelelően dekonstruálva a hivatalos kifejezést, kioltva vagy eltolva a jelzők jelentésének hangsúlyait.⁸ Az idézett két Rózsa Gyula-szöveg kapcsán jegyezte meg lemondóan Mélyi József az Élet és Irodalom hasábjain: „Nagy felhő üldögél a művészeti félmúltunkon, abban bolyongunk. Nincs pontos helye Somogyinak, mert nincsenek pontos hétköznapi fogalmaink a szocialista realizmus és a modernizmus határterü-

⁷ Az ötvenes évekbeli „szocreál” kezdete az újabban „fordulat éveinek” nevezett esztendőik végére esik: 1949–50-re. Vö. Ständeisky Éva – Kozák Gyula – Pataki Gábor – Rainer M. János (szerk.): *A fordulat évei 1947–1949. Politika, képzőművészet, építészet*. 1956-os Intézet, Bp., 1998. A korszak végpontját pedig 1957-re tehetjük – lásd a korszakkal foglalkozó rendszerváltás után született szakirodalmat: Pataki Gábor: *A magyar művészet története 1949–1968 között*. In.: *Nézőpontok/Pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949–1999*. Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, Bp., 1999. 267–277. [kiállítási katalógus]; Szücs György: „Új művészet” régi köntösben – a szocreál és a Minden egyszerre – művészet és művészeti élet az ötvenes-hatvanas évek fordulóján c. fejezetek. In.: András Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina, Bp., 1999. 135–159; Kovács Péter: *Lenin a bázisban – Hivatalos művészet az ötvenes években*. In.: Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet.*, Enciklopédia, Bp., 2002. 154–170. (Eredeti kiadás: *Die zweite Öffentlichkeit – Kunst Ungarn im 20. Jahrhundert*. Verlag der Kunst Dresden, 1999.); Fitz Péter (főszerk.): *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon III*. Enciklopédia, Bp., 2001. 610–611. [Szücs György: *Szocialista realizmus, szocreál* címszó]

⁸ Rózsa Gyula: *Somogyi-jegyzetek I*. Kritika 1979/9. 22.

leteire. Olyan kiváló szobrászaink esetében bizonytalanodunk el, mint Kerényi Jenő vagy Borsos Miklós [...].”⁹

A homály gyökerei és egy szemtanú

Problémánk tisztázása végett gondolatban vissza kell térnünk a szocialista realizmus fogalmának forrásvidékére. A Szovjet Írók Szövetsége az 1934. augusztus 17-étől szeptember 1-éig tartó első kongresszusán, igazodva a politikai vezetés elképzeléseihez, elfogadta szervezeti szabályzatát. A Párt ebben a dokumentumban definiálta elsőként a szocialista realizmust az egyedül üdvözítő, realista módszerként:

„A szocialista realizmus, amely a szovjet szépirodalom és irodalmi kritika alapvető módszere, a művésztől a valóság igaz, történelmileg konkrét, forradalmi fejlődésben való ábrázolását követeli meg. A valóság művészi ábrázolásának igaz voltát és történelmi konkrétságát össze kell kapcsolni a dolgozók szocialista szellemű nevelésének feladatával.

A szocialista realizmus a művészi alkotásoknak kivételes lehetőségét biztosít az alkotó kezdeményezés megnyilvánulásában, a különféle formák, stílusok és műfajok megválasztásában.”¹⁰

A szépirodalom számára kiötlött definíció – ami a kommunista diktatúra szellemének megfelelően egyszerre jó szándékú – iránymutató és a semmit mondásig túlbonyolított – Sztálin nevéhez köthető. Szántó Gábor András 1991-ben megírt tanulmányában idéz Gronszkij visszaemlékezéseiből, aki jelen volt a fogalom születésénél: „*Mit volna ahhoz [kérdezte tőle Sztálin], ha a szovjet irodalom és művészet alkotómódszerének a szocialista realizmus nevet adnánk?* Egy ilyen meghatározásnak több előnye van: először is rövid (mindössze két szóból áll), másodszor közerthető, harmadszor utal az irodalom fejlődésében érvényesülő folyamatosságra [...].”¹¹ Szántó szerint a szocialista realizmus

⁹ Mélyi József: *A Szántó Kovács-ügy*. In.: *Élet és Irodalom* 2005. január 21. p.19.

¹⁰ Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus. I-II*. Gondolat, Bp., 1970. I. 171.

¹¹ Szántó Gábor András: *Sztálin és a szocialista realizmus*. In.: Illés László – József Farkas (szerk.): *Mítosz és utópia. Irodalom- és esztétörténeti tanulmányok*. Argu-

névadása (1932. május 9.)¹² és a definíció kötelező módszerre emelése (1934. szeptember 1.) közötti több mint két év alatt forrt ki a végső szöveges meghatározás, Sztálin aktív közreműködésével zajló, hosszas ideológiai viták során. Kaufmann, a szovjet tematikus festészet udvari történetírója 1951-es kiadású sztálinista kötetében, mégsem részletezi ezt az izgalmas folyamatot, hanem pár fölösleges pártos frázis között vezérének tulajdonít minden érdemet: „Sztálin felfegyverezte a szovjet művészeket a szocialista realizmus módszerével. [...] *Sztálin elvtárs*, amikor a szovjet művészet módszerét szocialista realizmusnak nevezte, utalt a szovjet művészet közvetlen kapcsolatára a múlt haladó realista művészetével, a szovjet művészet új minőségére és a szocialista korszakkal való legszorosabb kapcsolatra.”¹³ [kiemelés tőlem: R. G.] Ez a gondolatmenet megfelelt a személyi kultusz keleti szellemének, hiszen az atyáskodó tekintetű Joszif Visszarionovics nevéhez sok tudományos felfedezést kötött a sztálinista értelmiség. Ezeknek a mitizált de valós adatoknak az ismeretében meglepőnek tűnhet, hogy Köpeczi Béla kultúrpolitikus és későbbi oktatási miniszter miért olyan óvatos az 1970-ben megjelent definíciójában. Köpeczi több évtizednyi desztalinizációval a háta mögött már azt mondja a szocialista realizmus két kötetes szöveggyűjteményéhez írt bevezetőjében: „A magunk részéről a szocialista realizmust a XX. század egyik alapvető művészeti irányzatának tartjuk, amely a szocialista forradalom győzelméért folytatott harc idején, majd az új társadalom építésének különböző periódusaiban formálódott.”¹⁴ Később egyértelművé teszi: „A történeti áttekintés azt bizonyítja tehát, hogy a szocialista realizmus szervesen fejlődött ki a szovjet művészetben, s nem kívülről kényszerítették rá.”¹⁵ A kultúrpolitika belső paradigma-

mentum, Bp., 1995. 307.

¹² Ekkor beszélt Sztálin Gronszkijjel, megelőzve a másnapi bizottsági ülést, amin az SZK(b)P külön bizottsága állást foglalt a rappisták önállósági beadványával kapcsolatban. A terminus használatára a másnapi ülésen került először sor, ahol a rappisták el is fogadták, a következő hónapokban pedig Sztálin és ideológusai tovább terjesztették fogalmat, magyarázva értelmét a széles művészeti nyilvánosság előtt. (Szántó G. A.: *I. m.* 306-308.)

¹³ R. Sz. Kaufman: *A szovjet tematikus festészet. 1917-től 1941-ig*. Művelt Nép, Bp., 1954. 87.

¹⁴ Köpeczi B.: *A szocialista realizmus*. In.: Köpeczi B. (szerk.): *I. m.* I. 8.

¹⁵ Köpeczi B.: *I. m.* 26-27. Köpeczi azt a közkeletű, poszt sztálinista véleményt

váltása a sztálini ontogenezisből evolúciós modellt faragott – s éppen ez a váltás, illetve a váltás ki nem mondása áll a *Szántó Kovács*-vita háttérében. A hatvanas-hetvenes években alakult ki és szilárdult meg az a homályos beszédmód, ami a „forradalmi” jogfolytonosság fenntartása érdekében – minden különbözősége ellenére – összekötötte a Rákosi-kort a Kádár-korral, a kemény diktatúrát a kemény majd puhuló diktatúrával, a tematikus, sztálinista akadémizmust a félmodern hivatalos képzőművészettel. Az ötvenes évekről szóló hivatalos beszédmód megértően önkritikus, de erősen kódosító természete mérgezte meg a műkritika nyelvét is: a fordulat éveiben bevezetett szocialista realizmust ugyanis a Kádár-kor sem válthatta le. A tematikusnak, sematikusnak, szektásnak bélyegzett eltorzulásokat meg lehetett tagadni (akárcsak a személyi kultuszt), de a szocialista realizmust in abstracto nem. Így az esztétikai diskurzusban minden hátravetett jelzőnek és csipetnyi módosításnak jelentésképző ereje lett. (Lásd a Rózsa Gyulánál is megjelenő „realista, szocialista” mutációt.) De ez a retorikai bűvészkészség – a sorok között olvasás tudományával együtt – nem szállt át a következő nemzedékekre, olyan vakfoltokat teremtve, ami Somogyi József szobrainak stílusis hovatartozását is kitakarja.

A Kádár-kori Kunstwollen

A kényszerítő tényezők és rossz esztétikai beidegződések hiányában viszont most már megkísérelhetünk rendet teremteni a fogalmi és formai zűrzavarban. A vásárhelyieket 1965-ben még megdöbbenetette a megszokott heroizmustól mentes, mezítlábás, feltűrt ingujjú, rossz nadrágú parasztfigura szobra. Pedig, ahogy Kovács Péter méltatta a szobrot a nyolcvanas években: „[...] ebben a művében sikerült Somogyinak leginkább megközelíteni azt a plasztikai ideált, amelyet a hazai expresszionizmus legnagyobb mestere, Bokros Birman Dezső fogalmazott meg, igaz, ő is csak a vázlat szintjén, mert többre akkor nem volt lehetősége. Azt a világnak nekifeszülő törékeny és mégis megingathatat-

is osztja, hogy a szocialista realizmus nevet „állítólag” Gronszkij javasolta Sztálinnak.

lan hősiességet sikerült Somogyinak a nagypasztikában végre hiteles indulattal és fizikai, valamint lélektani erővel megvalósítani, amit valamikor Bokros Birman *Don Quijote*-ja (1929), *Napbanéző bányász*a (1941) vagy éppen *Mednyánszkyja* (1955) a kisplastikában.”¹⁶ Vagyis az ötvenes évekbeli, a naturalista szocreált élesen elutasító¹⁷ Kovács Péter a Somogyi-szoborban a klasszikus avantgárdnak, jelesül a Bokros Birman-féle expresszionizmusnak a továbbélését ünnepli. Somogyi József modernizmusához való visszakanyarodása nem tekinthető egyedülállónak: az ötvenes-hatvanas évek fordulóján társa volt ebben Kerényi Jenő, Makrisz Agamemnon és a nyomukban járó fiatal művészek hosszú sora, Kiss Kovács Gyulától Kalló Viktorig.¹⁸ Közben a hatvanas-hetvenes évek hivatalos szobrászatának másik ága a klasszikus avantgárd másik legtermékenyebb formarendjét, a kubizmust vállalta fel. Elég, ha Segesdi György 1971-ben, a Margit-híd pesti lábánál felállított hatalmas Marx-Engels párosára, Kiss István lendületes Dózsa György kompozíciójára vagy a még ma is sokfelé látható „konstruktivista” épületplastikákra gondolunk.

Az ötvenes években a század eleji izmusok követése még a „formalizmus” karanténjával fenyegetett. Somogyi József *Mar-tinászát* hiába méltatták sokan, eltűzött arányai miatt „zsiráfnyakú embernek” nevezte a karikatúra,¹⁹ felállítani pedig nem engedték a soroksári vasmű előtt a Rákosi-korban.²⁰ Az ötvenes évek „formaakarását” a szocreál köztéri szobrászat legnagyobb szabású vállalkozásának, a Népstadion melletti Ifjúság Útjának alumíniumszobrai mutatják vegytisztán: részlethű, fotószerű

¹⁶ Kovács Péter: *A tegnap szobrai. Fejezetek a magyar szobrászat közelmúltjából.* Életünk, Szombathely, 1992. 66. [A kézirat lezárása a nyolcvanas évek elején történt.]

¹⁷ Kovács P. már a Kádár-korszakban is foglalkozott a szocreállal, az ő nevéhez fűződik a legfontosabb retrospektív „ötvenes évek” kiállítás megszervezése. Már akkor állást foglalt a korszak természetével szemben; a katalógus bevezetőjében írta, hogy az „ötvenes évek” művészete „nem művészet, hanem csak egy torzult művészetpolitika tükré”. Kovács P. (szerk.): *A huszadik század magyar művészete. Az ötvenes évek*. Csók István Galéria, Székesfehérvár, 1981. [lapszám nélkül]

¹⁸ Kovács P.: *A tegnap szobrai.* Id. kiad. 57-58.

¹⁹ *Képzőművészeti törvénytörvények.* In.: Béke és Szabadság 1954. január 20.

²⁰ A szobrot végül 1960-ban Dunaújvárosban állították fel. Vö. Kovács P.: *I. m.* 35.



Somogyi József: Szántó Kovács József

naturalizmus, hurráoptimizmussal és sztálinista ideológiával át-
itatva. Ettől a „tematikus művészettől” tértek el a formalistának
bélyegzett szobrászok. Kerényi Jenő sokak által támadott, lendü-
letes, korai *Osztapenkőj*-át (akárcsak a Népstadion előtt álló *Fel-*

vonulókat) 1955-ben még Németh Lajosnak kellett megvédenie: „Lehet, hogy felületes szemléletre nyersnek, durvának tűnik a szobor, de aki előítélet nélkül hagyja magába áramlani a szoborból sugárzó eszmeiséget, az megérzi, hogy elsősorban nem a múlt formajátékának, torzításának a maradványa ez a nyersesség, hanem az egyszerű, tiszta eszmeiség monumentális művészi kifejezésének kutatása.”²¹ Az új monumentális plasztikának – aminek kánonját a modernista avantgárd felől éppen Németh Lajos, a marxizmus felől pedig Aradi Nóra építette – megvannak a párhuzamai a képzőművészet más területein is. Ez a megkésett „pszeudomodernista”²² formanyelv ugyanis a Kádár-kor hivatalos és félhivatalos művészetének legátfogóbb közös nyelve, sőt az egész Keleti Blokk lingua francája a Hruscsov–Brezsnyev-érában. A festészetbeli megfelelője a „konstruktív”²³ figurális, ami a munkások életét sokkal absztraktabb síkon jelenítette meg, mint az ötvenes évek naturalista zsánerképei. Erről írta Frank János, hogy 1960-ban „Megszületett egy félmodern, álmodern lombikbébi, nagyszámú bába segédletével. [...] Viszonylag enyhébb lett a szigor, újabb izmusok (inkább az izmusok halvány árnyai) kereteibe foglalta a festő, szobrász, elsősorban a városi, falusi munkaábrázolást, munkásábrázolást, a hősi pózok megörökítése viszont ritkult.”²⁴ Ez a stílus a táblaképeknél is hangsúlyosabban jelenik meg – a korszak Kunstwollenjévé válva – a szocialista városok közfalait ellepő muráliákon, a színházak mozaikjain, a vasútállomások sgraffitóin, a reprezentatív helyiségek domborművein és az általános iskolák pannóin. Sőt, a második világháború előtti modernista formák hasonló módon térnek

²¹ Németh Lajos: *Új monumentális művészet felé*. In.: MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársai (szerk.): *Kritikák és képek. Válogatás a magyar képzőművészet dokumentumaiból 1945–1947*. Corvina, Bp., 1976. (Eredeti megjelenés: Szabad Művészet 1955/4, 153–164.)

²² Mezei Ottó: *A hatvanas évek festészete – madártávlatból*. Alföld 1997/3. 58.

²³ „Ez – az idők szelét követve – akkortájt konstruktívnak nevezett, valójában a kompozíciót a megvastagított kontúrvonalak segítségével némileg ritmikusan-geometrikusan tagoló szerkesztésmóddal kiegészített posztimpresszionizmus lett szinte a korszak generálstílusa, a hivatalos, állami kiállítások, a mind jobban szaporodó murális megbízások egyik meghatározó hangütése.” András G. – Patáki G. – Szücs Gy. – Zwickl A.: *I. m.* pp.143–144.

²⁴ Frank János: *A Műcsarnok negyven éve (1950–1990)*. In.: Keszérü Katalin (szerk.): *Műcsarnok*. Műcsarnok, Bp., 1996. 88–89.

vissza a hatvanas évek plakátjain, a nyugati designt másoló formatervezésben és a házigyári panelek típussterveiben is. Ennek a markáns jelenségcsoportnak – aminek kiváló példája Somogyi József *Szántó Kovács*-szobra – művészettörténeti körülírására javasoljuk most a *szocmodern* terminust, ami megszüntethetné végre a korábban említett vakfolt eredendő okát.²⁵

A szocmodern tisztázása

Az általunk bevezetendő szocmodern terminus első felét nem kell különösebben magyarázni: magában hordozza a rendszer önmeghatározó *szocialista* jelzőjének némiképp pejoratív felhangú, rövidített formáját. Megtartását a MSZMP folytonosságot hangsúlyozó kultúrpolitikai állásfoglalása teszi szükségessé – lásd Köpeczi Béla már idézett definícióját az egész huszadik századon átívelő szocialista realizmusról.²⁶ Az új elnevezés második tagja, a *modern* szintén a korabeli esztétikai diskurzus fogalomtárából származik. Az MSZMP KB elméleti tagozatának 1962-es állásfoglalása szerint: „A korszerűség, a modernség kívánalma szerves része a szocialista esztétikának. A korszerűség igénye nem utolsósorban helyes visszahatás mindenféle sematikus ábrázolás, konzervativizmus ellen. Kifejeződik benne az új életanyag elmélyült, művészi meghódításának, a művészi sokrétűségnek a vágya [...]. Minden ilyen formakereső törekvést megértéssel köteles támogatni a marxista kritika. De a leghatározottabban fel kell vennie a harcot azokkal a nézetekkel szemben, amelyek a 'modernség' emlegetésével a burzsoá és a szocialista ideológia ellentétét kívánják elmosni [...].”²⁷ Vagyis a festészet és a szobrászat az

²⁵ A fogalom korábbi bevezetéséhez lásd: Rieder Gábor: *Szocmodern a falakon. Állami megrendelésre*. Műértő 2005/1. 12; Rieder G.: *Minek nevezzem? Szocreál és szocmodern*. Műértő 2005/7-8. 5; Rieder G.: *Zsánerek és bálványok. A realizmus recepciótörténete a magyar szocreál festészetben*. I-II-III. Új Művészet 2006/10. 27-32; 2006/11. 42-45; 2006/12. 42-44.

²⁶ Lásd a 14. és 15. jegyzetet!

²⁷ *Irodalomkritikánk néhány fogyatékoságáról. Az MSZMP Központi Bizottsága elméleti munkaközösségének tézisei*. In.: *Pártdokumentumok az ideológiai és kulturális munkáról*. Kossuth, Bp., 1962. 232. (Eredeti megjelenés: Társadalmi Szemle 1961/2. 50-71.; Kortárs 1961/3. 420-435.)

expresszivista vagy a konstruktivista formarendhez az MSZMP megengedő magatartása miatt térhetett vissza, s ugyanez tette lehetővé a házigyári panel-építkezés hatvanas évekbeli diadalútját valamint a második világháború előtti avantgárd tárgykultúra közkincsé válását.

Az MSZMP kulturális törekvéseit párhuzamba lehet állítani Hruscsov „utolérni és túlszárnyalni” jelszavával és a konszolidáció utáni Kádár-kor általános modernizációs igényével is, amit a mai társadalomtudomány „felemás modernizációnak” nevez. Ahogy Andorka Rudolf írta szociológiai összefoglalójában: „Az egész 1947 és 1990 közötti szocialista korszakot, különösen az 1960-as évek közepétől kezdődő időszakot modernizációs kísérletként, a Nyugat-Európához való gazdasági felzárkózás kísérleteként értelmezhetjük. [...] Bár egyes dimenziókban sikerült bizonyos fokú modernizációt elérni, például az ország iparosodott, városiasodott, az iskolai végzettség emelkedett, az életszínvonal javult, a lakáskörülmények szintén stb., ez a felzárkózási kísérlet is tévútnak, kudarcnak bizonyult. Az 1980-as évekre világossá vált, hogy a szovjet modellt követve a Nyugat-Európa és Magyarország közötti távolság nem csökken, hanem növekszik. Bebizonyosodott, hogy politikai demokrácia és modern mentalitás nélkül nem lehet a gazdasági modernizációt, az emberi erőforrások magas szintjét és a társadalmi integrációt megvalósítani.”²⁸ Andorkánál is negatívabb következtetéseket von le a Kádár-kori modernizáció elemzéséből Hankiss Elemér egy 1986-os, fontos tanulmányában: „Valamilyen formában minősítenünk kell a modernizációs folyamatot. Minden valószínűség szerint akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha e folyamatot *negatív modernizációnak*, illetve negatív vagy üres individualizációnak nevezzük el.”²⁹ A társadalomtudomány negatív felhangú korszakértelmezéséhez hasonlóan a hatvanas-hetvenes évek hivatalos művészetét ma csak egészen ritkán értékeljük pozitívan. A Somogyi József-szobor szinte meglepően jó kritikát kapott, pedig a

²⁸ Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Osiris, Bp., 2003. 588.

²⁹ Hankiss Elemér: *A magyar társadalom értékrendjének felemás modernizációja*. In.: Fokasz Nikosz – Örkény Antal (szerk.): *Magyarország társadalomtörténete 1945–1989. II. Új Mandátum*, Bp., 2002. 330. (Eredeti megjelenés: Társadalomtudományi Közlemények 1986. 185–190.)

korszak termését a Képcsarnoktól a köztéri megbízásokig sokkal inkább szokták a „pszeudóművészet” vagy az „epigonizmus” jelzőjével illetni.³⁰

Hosszúra nyúlt gondolatmenetünk lezárásához kanyarodjunk vissza az 1970-es évek Rózsa Gyulájához, aki a már idézett cikkében így csipkézte ki Somogyi *Szántó Kovács*-szobrának jelzőit: „Félek a félreértésektől, még jobban a félremagyarázásoktól, pontos disztinkciót szeretnék: nem azt kívánom állítani, hogy Somogyi életműve szőröstül-bőröstül maga a szocialista realista szobrászat, még kevésbé azt, hogy csak a Somogyi-féle plasztika realista, szocialista és csak az ő útja egyedül idvezítő. Csupán annyit állítok, hogy Somogyi *Szántó Kovács*-figurája azzal a közelítéssel bizonyul teljes szocialista szellemiségű, szellemiségét plasztikai, immanens művészi eszközökkel hordozó alkotásnak, ahogyan Derkovits érett korszakának művei [...]” Mi mondjuk azt egyszerűen: a *Szántó Kovács*-szobor a szocialista realizmus második korszakának, a szocmoderneknak egy kiemelkedő alkotása.

³⁰ A Képcsarnok festészete éles kritikákat váltott ki a hetvenes években. Vadas József „generálszósz”, Domanovszky Endre és Kokas Ignác festészetének epigonizmusát emlegeti. Vö. Vadas József: *A 'Heti zsűri'-ről*. Kritika 1972/6. 8. Kerékyártó István pedig a „modern törekvéseket” „pszeudóművészetnek” és „igénytelen formalizmusnak” tartja. Vö. Kerékyártó István: *Festészet, műkereskedelem, mecenatúra*. Művészet 1979/11. 8-16.

Széplaky Gerda

Hogyan lesz progresszív a parasztgiccs?

*Anna Margit művészete
a hatvanas-hetvenes években*

1. Bevezetés

Anna Margit munkássága a magyar művészet történetének hangsúlyos, mégis kevésbé feltárt fejezete. Élete során több nagy kiállítást is rendeztek műveiből, előbb a negyvenes, majd a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években,¹ s 1984-ben önálló múzeum is nyílt Anna és első férje, Ámos Imre munkáinak bemutatására Szentendrén. Mindezek ellenére a művészettörténeti kánon művészetének értékét szinte kizárólag a negyvenes években nyújtott teljesítményéhez méri, melyet legjobb korszakának tart. A szocialista kultúrpolitika a hatvanas évek végétől kezdődően megengedő volt vele szemben: a kiállítások rendezésén túl hivatalos elismeréseket is kapott. Kortársai viszont – főleg a hatvanas-hetvenes évektől – egyre kevésbé voltak nyitottak művészeti szándékai és eszközei iránt, egyre kevésbé értékelték figuratív és narratív műveit. Amin nagyon nem csodálkozhatunk, hiszen ez az időszak a geometrizálás és az absztrakció újbóli kibontakozásának ideje, egy olyan intenzív és eseménydús korszak, amikor születőben vannak Magyarországon az új, progresszív irányzatok, mint például a neo-avantgárd, az underground, az alternatív, a konceptuális művészet vagy éppen a happening, sőt, a hetvenes évek végén megszületnek az első videó munkák. Anna Margit törekvései egy ilyen művészeti közegben szakmailag elszigeteltté váltak, avíttasnak látszottak az úgynevezett „haladó” irányzatok

¹ 1937-ben és 1942-ben közös kiállítása volt Ámos Imrével; majd a háború után, az Európai Iskola kiállításainak sorában övé volt az első tárlat. A későbbi, fontosabb kiállítások dátumai: 1968, 1978, 1983-84.

között. Ez az avíttasság azonban ma – negyven, ötven év távlatából – talán már nem lengi körül az akkoriban készült műveket. Érdeemes visszatekinteni. Ennek a furcsa, „népies” művészetnek a giccshez való különös vonzódása ugyanis, a giccs ironikus felhasználása, az alantas kultúra magas művészetbe való beemelése – mindez ma éppenséggel nagyon is progresszív törekvésnek tűnik.

Tanulmányomban Anna Margit hatvanas-hetvenes években keletkezett műalkotásainak „közönségességét” elemzem. Ezen túlmenően azt is, hogy egyáltalában mit jelent a közönségesség és a hétköznapiság felmutatása a művészetben. Mit jelent, mit jelentett az adott korszakban? Hogy a magas művészet aspektusából lenézett pop-kultúra, amelynek motívumait Anna Margit is megjelenítette, mennyiben reprezentálja, illetve mennyiben kérdőjelezi meg a diktatúra által berendezett, a művészt magát is körülvevő életet – azaz egy hamis, a gyökereitől és az értékeitől megfosztott, kiüresített világ hétköznapiját? Továbbá vizsgálat tárgyává teszem, hogy milyen súllyal esett latba a művész mindennapokhoz való kritikai reflexiójában sajátos női látásmódja. S vajon művészete, mindezek okán, nem fejezett-e ki már önmagában ellenállást azzal a befogadói attitűddel szemben, amelyet az intézményesült patriarchális (és jelen esetben: dogmatikus-ideologikus) kánon képviselt?

2. Bebábozódva

Művészettörténeti elemzésekben többen is kifejtették már, mennyire meghatározó Anna Margit művészetében a normarendszerekre való rákérdezés, pontosabban a normalitáson kívülrkedés problémája. Ez alkotásaiban többféleképpen felbukkan, de rendre a saját identitásával kapcsolatban: legyen szó akár nőiségéről, akár művész-voltáról, zsidó identitásáról vagy éppen az öregedéssel való szembenézésről.² Az önarcképek, az elnagyoltan megrajzolt női alakok és a regresszív erővel újra és újra felbukkanó bábok egyaránt saját magának a művészet által való megkonst-

² Ezekről a kérdéskörökről Turai Hedvig értekezik legátfogóbban a művészlőről írt monográfiájában. Lásd: Turai Hedvig: *Anna Margit*. Szemimpex, Bp., é. n.

ruálásaként, önmaga megjelenítéseként hatnak. Ezek az alakok eleinte valóságosan is hasonlítanak rá: felismerhetővé teszi őket a sajátos frizura, a frufu, valamint a mélabús vagy éppen nagyon is sokat tudó, rezignált szempár. Később ezek a női alakok veszítenek életszerűségükből: bábszerűvé válnak. Anna Margit a bábszerűség mellett dönt: a báb stilizált-metaforikus formája – különböző korszakaiban persze más és más hangsúllyal, más és más jelentéssel, de – ezentúl meghatározza egész művészetét.

A negyvenes évek vége felé, amely időszakát kritikusi legjobb korszakának tartják, szinte kizárólag a bebábozódott alakokat festi. A báb-motívum, s az ebben rejlő primitivizmus adja meg művészete igazi karakterét: fokozatosan eltűnik róla az epigonizmus vádja, egyre kevésbé fedezik fel művein a férj és mester, Ámos hatását. A bebábozódott alakok megfestésével a saját útját kezdi járni – korabeli kritikusi szerint ezekkel Anna valamiféle ősi, egyszerű formához kívánt eljutni.³ Talán valóban a kultúra archaikus rétegei iránt érdeklődött, ahogyan az Európa Iskola több más tagjáról is elmondható ez, akiknek – többek között – a népi, primitív, illetve a modern művészet kapcsolatának megjelenítése szerepelt művészi céljaik között. De Anna Margit báb-alakjaiban mintha rejtené még valami ennél közvetlenebbül is olvasható jelentésréteg.

Kerek, majd ellapított, egészen dinnyeszerű fejformák jelennek meg a festményein, amelyek már sokkal rezzenéstelenebbek a korábbi, lágy női fejeknél. A képből kibámulva szinte bántó egykedvűséggel merednek ránk, s számunkra úgy tűnhet, ezek az arcok (ha egyáltalán arcok még) az érzelmeket alig vagy egyáltalán nem is akarják felfedni, elárulni. A fejhez társuló testalak sem valószerű, sőt, ha lehet, a testalak még a fejnél is stilizáltabb: csak geometrikus formákból épül fel. Az egybeolvadó mellkas és a törzs vagy egy másik körformát képez a fejet körbezáró, hangsúlyos kerek vonal alatt, vagy egy fentről lefelé szélesedő háromszög gyanánt jelenik meg. Ráadásul erről a furcsa, emberi testre már alig emlékeztető formáról legtöbbször a nyak is hiányzik, amely pedig a tulajdonképpeni *közvetítés* lehetne a hagyományosan „átszellemesített”-ként, a tudás, a gondolkodás, a

³ Lásd például: Hamvas Béla – Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. Panónia Könyvek, Pécs, 1989. 81-83.

logosz helyeként leírt fej, valamint az alsóbbrendű, ösztönöktől uralt test között. Ezekben a stilizált emberalakokban valójában az állatias test az, ami teljességgel bebábozódik, ami elrejtetten marad, némán, kifejezéstelenül, akár egy halott. Ha valamely testrész felébreszti is a mozgás illúzióját, az csakis a kéz, ám a kéz a fejhez, a gondolkodás szervéhez lendül, és ahogyan önmagát sem érinti, úgy a külvilág tárgyait sem.

Mit akarhat tőlünk, befogadóktól a művész, amikor ezekkel a zavarbeejtő, önmagukba zárt alakokkal szembesít? Mert ezeknek a képeknek a struktúrája éppenséggel olyan, mint amikor tükörbe bámulunk: frontális fej- és testtartás, az alak betölti a teljes képmezőt... Mit jelenthet bebábozódottnak lenni? Talán egy sajátos női tapasztalatra vezethető vissza, a patriarchális értékek mentén berendezett társadalmon való kívül-rekedésre, bénultságra, a nőiség anarchikus struktúráiba való bezáródásra – bebábozódottságra? Vagy inkább valamilyen „általános emberi” beállítottság, a világhoz való alapvető viszony fejeződik ki benne? Egy bizonyos, a művész, miközben önmaga megjelenítésén munkálkodik, a lélek belső rejtelmeinek, a szenvedéseknek a kimondhatatlanságát mutatja fel. (Emlékezzünk rá: személyes életét ebben az időszakban a gyász uralja, hiszen még friss a férje, Ámos Imre elvesztésének az élménye).

Az ötvenes évek az elhallgatás időszakát jelentik számára is, mint annyi más, a diktatúra által erőszakosan felállított művészeteszménynek behódolni nem kívánó képzőművész számára Magyarországon. Hiszen ha a kommunista hatalom nem is lépett fel erőszakosan az „ellenállást” kifejtőkkel szemben, azért egzisztenciálisan ellehetetlenítette őket: megrendeléseket nem kaptak, kiállításokon nem szerepelhettek. Anna Margit ebben az időben például iparos munkákból, igen sokáig gombfestésből élt – néhány évig talán egyáltalán nem is festett. Az 56-os forradalmi események azonban revelatív erővel bírták szóra őt is, mint jó néhány képzőművészt még – megdöbbenést és kétségbeesést fejeznek ki ekkor született, megrázó művei. Bár az *Akaszott bábu-n* (1956) még ugyanaz a stilizált alak jelenik meg, egy fontos el- vagy inkább kimozdulást azért már itt is felfedezhetünk: a bábu-lét konkrét jelentésre tesz szert. Az akaszott ember kitömött rongybabaként lóg a kötélén egy fa ágáról, kezei, lábai pálcikából vannak. És egy ellentmondásra lehetünk

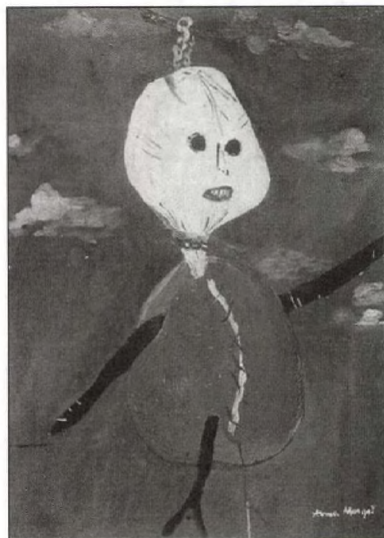
figyelmesek: a fa ága vékony és gyenge, mégsem törik le, vagyis ennek az embert szimbolizáló alaknak egyszerűen nincs súlya. Ahogyan nincs igazából arca és személyisége sem: a szélben ide-oda lengethető, semmibe vehető, félreállítható – súlytalan, legálábbis a vele szemben álló Másik szemszögéből, akit létezése nem készíttet a személyes felelősség vállalására. A szemben álló



Fej (1947)

Másik természetesen a totalitárius hatalom. A bábu-alak ezen az alkotáson már nemcsak az önmagára való reflexió eszköze a művész számára, hanem egyúttal a diktatúra személytelen gépezetével szemben álló, esendő emberi lény megjelenítése is. Más ekkoriban készült művein a bezárkózásból még jelentősebb ki-mozdulást észlelhetünk: a bábút – időlegesen – felváltják azok az elnagyoltan megrajzolt, torz női alakok, akik a mozdulataik, az arckifejezéseik intenzívebbé válása által immár a világhoz való tevőleges és véleménynyilvánító viszonyt fejeznek ki. Egy alak futva, kétségbeesetten kiabál. Egy másik, hozzá nagyon is hasonlatos töviskoronás alak szemünk láttára térdre rogy – szinte

látjuk az idő töredékét, a kétségbeesett mozdulatot... A megéledő bábukon keresztül Anna Margit egy új tematikus síkot fedez fel: reflektál nemcsak önmaga, s önmagán keresztül az ember személyes életére és érzelmi világára, hanem az adott történelmi szituációra is. Az egyre torzabb és egyre groteszkebb alakok ezen túl immár egy-egy konkrét, az embert alapvetően meghatározó kontextus főhősei lesznek, a nagybetűs történelem szereplőivé válnak.



Akasztott bábu (1956)

Az igazi nagy tematikus újítást azonban majd csak a hatvanas évek hozzák meg. Ekkoriban egy meghökkentő szimbólumrendszer felé fordul a művész, mellyel látszólag letér a szigorú értelemben vett identitás-keresés, az önmagaság meghatározásának útjáról: a folklór elemeit kezdi alkalmazni alkotásain, első pillantásra pusztán díszítő-funkció gyanánt. Ám ezeket a népi jelképeket (tulipán-, mézeskalács-motívumokat, csipke-mintázatokat, vagy éppen a paraszti élet hétköznapi tárgyait) sajátos, a művészetét egyébként is jellemző primitivizmussal jeleníti meg, melynek eredményeképpen azok giccsessé karikírozódnak, azaz

éppen hogy nem tiszta forrásként törnek elő. Ekkor keletkezett műveinek alaposabb tanulmányozása után nyilvánvalóvá válik, hogy Anna Margit számára a népi giccs felé fordulás nem az alacsony kultúrához való tényleges vonzódást jelenti, művészetét nem az abban való elmerülésnek a vágya hatja át. Mert parodisztikus mozdulatában az irónia gesztusa mint az önértés vágya fejeződik ki. S ebben ugyanúgy a normákkal való szembe-helyezkedés van jelen, ahogyan más nagy tematikáiban is; itt is, mint korábbi korszakaiban is, ugyanazt a hajszát látjuk önmaga keresése, önmaga megértése után, csak éppen most már környező világának tárgyain keresztül. A művész, a maga női érzékenységgel, a szimbólumok és a végletekig egyszerűsített stilizált formák után egyszeriben csak a „másképpen valóságos” életben találja magát, amely aprólékosabban megmunkált, burjánzóbb, vadabb – elveszejtőbb. És nem tesz mást, mint rákérdez erre az őt magát is szorosan körülölelő, behálózó, az én-t fogságban tartó, hétköznapi világra, a mindennapok tarka-barka szöttezésére. De nem merül el benne, nem válik a szötte részévé, hanem az irónia eszközeivel próbálja leleplezni, hogy mitől álságos, hogy mi az benne, ami hamis és torzító.

Ha Anna Margit művészetében a népi giccs szerepét elemezzük, és az ebből fakadó irónia mibenlétére kérdezzük rá, akkor a teljesebb kép megalkotásához legalább két kontextust kell figyelembe vennünk. Egyiket az adott történelmi szituáció által teremtett narratíva adja: a történelem és az egyén, illetve a hatalom gépezetének és a plebejus kultúrának a viszonya. A másikat pedig a személyes identitás megalkotásának narratívája, pontosabban narratívái: egyfelől a történelemhez való személyes viszony, másfelől a személyes létből, Anna esetében mindenekelőtt a nőiségeből adódó, sajátságosan női tapasztalatokra épülő viszonyulás a mindennapokhoz, az élethez, az identitáshoz.

3. A népi giccs történelmi mitológiája

A népi giccs kialakulásának és jelentőségének a megértéséhez mindenképpen szükséges annak a viszonyoknak a bemutatása, amely a kommunista kultúrpolitika és a népi mozgalmak között állt fenn – azonban itt csak egy nagyon rövid, vázlatos történelmi áttekintésre vállalkozhatunk.

A nép-nemzeti mozgalmak a két világháború között jöttek létre Magyarországon, s számukra a nemzeti műveltség és kultúra ápolása, illetve megerősítése jelentette a legfőbb kihívást, melynek teljesítését leginkább a parasztkultúra megőrzésében látták lehetségesnek (persze tegyük hozzá: a parasztságot egyfajta romantikus állapotként szemlélték), azaz a népdalok, népi táncok, népviselet és népszokások ápolásában. Az 1950-es években a politikai, majd kulturális hatalomátvétel következményeképp megszűnt a kommunistákkal együttműködő népiek második világháború utáni privilegizált helyzete. Közülük csupán azokra volt Rákosiéknak szükségük, akikre „szövetségi politikájukban” útítársként hivatkozhattak. A népiek és a kommunisták közötti eszmei rokonságot mutatja, hogy az 1945-ös, majd az 1948-as politikai változások után a népiek művein nevelődött fiatalok közül számosan beléptek a kommunista gyűjtőpártba, s ott az „internacionalista” (többszire polgári és munkás eredetű) kommunisták mellett a nemzeti elkötelezettségű szárnyat képviselték, „nemzeti kommunisták” lettek. A nacionalizmus a szovjet tömb más országaiban sem volt ritka jelenség, a Szovjetunióban különösen nem. Sztálin halálával zavaros, hatalomváltó helyzet jött létre, ami kedvező légkört teremtett a nemzeti sérelmek szocialista típusú orvoslásához. Az 1956-os forradalom végeredményben a népi elképzelések győzelmét hozta: a kommunista reformerek egyre inkább háttérbe szorultak a szocializmus nemzeti formáját két évtizede következetesen hirdető népiek mellett. Azt vallották, hogy a magyarság legfőbb hivatása a megmaradás, az ő feladatuk pedig, hogy védjék a magyarság érdekeit, ha más-ként nem, akkor a hatalommal szövetkezve. Minden bizonnyal ennek a kommunista párton belüli „népiesedési” folyamatnak köszönhető, hogy a hatvanas években megerősödhettek a különböző, állami szinten kezelt és ellenőrzött népművészeti mozgalmak, hogy a szocializmus mindennapjaiba beépült a parasztság kultúrája. Kérdés azonban, hogy vajon milyen formában épülhetett be egy már nem termő kultúra egy dinamikusan változó, urbanizálódó létformába.

„Világos, hogy ezt a termelés és munka nyűgében keletkezett parasztkultúrát nem lehet teremtő állapotában fenntartani úgy, hogy állandóan új meg új népdalokat, népi táncokat, népviseleteket, népszokásokat hozzon létre, mert ehhez fenn kellene tartani azt a szűk és szoros állapotot, melyben a népkultúra mű-

vei létrejöttek, s létrejöhetnek. [...] Ha egyszer a parasztkultúra megszűnt termő kultúra lenni, akkor az annak javaival való élés Mezőkövesden csakúgy, mint Újpesten csak mint program és propaganda létezhetik, de nem úgy, mint az életnek, az egymáshoz és a tárgyakhoz való viszonynak az alapvető rendes formája.” – Bibó István vélekedett ekként a parasztkultúra konzerválásáról már 1947-ben, akkor, amikor a népiekben még fel sem merül törekvéseiknek illúzió-volta.⁴

A hatvanas évek Magyarországon propagandaszerű folklórizmus indul be, vagyis a hagyományos népi kultúrának az eredetitől eltérő, urbánus környezetben való közvetítése és előadása. A népművészetet szó szerint kiárusítják, vásárra viszik. A mindennapokat előntik a folklór elemeinek másodkézből gyártott utánzatai, melyeknek elsődlegesen esztétikai és etnikai funkciói voltak, s ekként alkalmasak a tudatos manipulációra. Azonban a legfontosabb, az identitásképző funkció eltűnik ebből az „internacionalista típusú” folklórizmusból. (Én is emlékszem gyermekkoromból, a 70-es évek végéről, 80-as évek elejéről a kispolgári otthonokat, szüleim és rokonaik otthonait is előntő giccses tárgyakra, egy hamis népi kultúra kacatjaira, egy illuzórikus, nem-létező világ vadidegen monumentumaira. Ezek esztétikai szempontból sem voltak meggyőzőek, én legalábbis egyáltalán nem szerettem őket, halottak voltak, nem tudtam hozzájuk jelentést társítani.) A *folklórizmus* folyamatában pontosan az a döntő mozzanat, hogy egy élő, szerves kultúra a nem-létébe fordul. Hiszen bár a folklórhoz tér vissza, mint alaphoz, és abból indul, ám a nem-folklórba tart – szemben a pontosan fordítva működő folklorizálódás folyamatával. A folklórnak a szakirodalomban számtalan meghatározása van, de abban talán mind megegyezik, hogy a fogalmat egyfajta ellenkultúraként írják le, mint a társadalmi, ideológiai és kulturális kizorítotttság lenyomatát. A folklórt központilag propagálni – tehát a valós alapoktól és gyökerektől megfosztott, a népi giccsre épülő *folklórizmust* megteremtteni – és kiterjeszteni a társadalom egészére ilyen értelemben azt jelenti, hogy az állam ezen keresztül is felügyelet gyakorol a kizorított néprétegek fölött.

⁴ Lásd: Bibó István: [A Nemzeti Parasztpártról]. In: Uő: *Válogatott tanulmányok I-IV.* Magvető, Bp., 1986-1990. II. kötet

Természetes, hogy a totális kultúrpolitika ellenséget látott a népi hagyományokban és a népművészetben, hiszen az egy ellenkultúra kialakításának és ezzel együtt az állam közvetlen irányításától függetlenedő mikroközösségek („a szabadság kis köreinek”) melegágya lett volna. Márpedig a diktatúrák célja atomizálni, megosztani a tömegeket, elszigetelni az egyént, és csak ellenőrzött, a kommunista ideológián keresztül tömöríteni csoportokba.⁵ Amikor tehát az állam a hatvanas évektől támogatni kezdi a folklórizmus folyamatait – és nem csak a népi kézműves mesterségek „iparosítását”, hanem például a „színpad-ra állított”, azaz eredeti közegétől megfosztott néptánc-mozgalmat is –, akkor két legyet üt egy csapásra. Hiszen egyfelől ellenőrzést gyakorol a népi ellenkultúra fölött, másfelől a megszülető népi giccsel kielégíti a tömeg atomizált egyéneinek (a paraszti múltra még nagyon is jól emlékező embereknek) egy könnyen fogyasztható kultúra iránti igényeit, s a szentimentalizmus után való vágyakozását.

A vásárra vitt folklór motívumai, tárgyai, utánzatai – a hímzett terítő és faliszőnyeg, a miskakancsó, a virágokkal telepingált váza –, így aztán mind-mind giccses árucikkékként jelennek meg a piacon, az utcán, a lakások falain belül, az emberek hétköznapijában. Kelendőségük többek között a népies mint egzotikus alantas kihasználására épül. A giccs szoros kapcsolatot tart fenn a látszattal, a természetesnek természetellenessé válásával. De ami ennél is fontosabb: lételeme a fogyasztás, a fogyasztói igények tömeges kielégítése. A népi giccs – akár bármely más, az eredetiséget felhasználó giccs – mint álművészet a boldogság megvásárolható tömegművészetét jelenti, a kultúra mindennapos esztétikai kifejezését. S mert édes és megnyerő, mert állandó és jelenvaló, túlzott szellemi erőfeszítés nélkül befogadható a széles, kevésbé művelt néprétegek számára is.

Összegezve leszögezhető tehát, hogy az iparosított giccs mint tömegfogyasztási termék a hatvanas években megjelenik Magyarországon, s különös módon éppen a népművészet köntösből bújik elő. Anna Margit annak az összefonódásnak az abszurd vonására figyelt fel, amely a tömegkultúra és éppen egy

⁵ Vö. Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei* (Berényi Gábor, Braun Róbert, Erős Ferenc és Seres Iván fordítása). Európa Könyvkiadó, Bp., 1992.

autentikus kultúra között alakult ki – persze az is lehet, hogy inkább csak ösztönösen érzett rá az ebben rejlő groteszk erőre. Bálint Endre az ő giccsről másolt népművészetét „cselédfolklor-nak”⁶ nevezte, amelyben nagyon pontosan kifejeződik a plebejus népréteg iránti nyitottság, együttérzés. Én a továbbiakban mégis inkább a *parasztgiccs* fogalmát használom, hiszen ebből a terminusból sokkal erőteljesebben kiviláglik nemcsak a népi kultúra megidézettsége, hanem ennek a kultúrának a lenézettsége is, s mindenekelőtt: ez a fogalom magában foglalja az eredetiség, az identitás eltűnését.

4. A parasztgiccs személyes mitológiája

Ideje megfogalmazni a személyre szabott kérdést: miért éppen a parasztgiccs felé fordul Anna Margit? A giccsben benne rejlő hazugság felmutatásán túl, mely, mint fentebb kifejtettem, a kommunista ideológia által megteremtett hazugság leleplezését is jelenti, vajon mi az a *személyes*, mi az az *identitás-képző* momentum, ami jelentésre tehet szert ezekben az ironikusan megjelenített, félreismerhetetlenül „annamargitos” népi motívumokban?

Ahogy arról már volt szó, művészetében az ’56-os forradalom lényegi változást idéz elő: az elhallgatást túlcorduló érzelmek megfestése követi. A stilizált alakok levetik bábruhájukat, kiszabadulnak belső, lelki életük magányából. Anna a külvilág felé fordul: a Rákosi-féle diktatúra, majd a forradalmat követő véres megtorlások a művészet eszközeivel történő véleménynyilvánításra kényszerítik. Persze ’56 is csak emblematikusan jelenik meg az ezekben az években készült művein, és később sem törekszik arra soha, hogy a közéletet és az aktuális politikai-történelmi szituációt közvetlenül leképezze. A külvilág felé való nyitása inkább a mindennapok világának megértését és felmutatását jelenti. Annak a miliőnek a leleplezését, amely az egyszerű emberek, az alacsony, plebejus kultúra tagjainak életét jellemezte: otthonaikat, hétköznapijaikat, banális örömeiket és bánataikat.

⁶ Bálint Endre: *Megnyitó Anna Margit kiállításán*. 1974. szeptember 12. Idézi: Turai H.: *I. m.* 101. (194-es lábjegyzet)

Már az ötvenes években is gyakorta fordult a közösségi élet legközvetlenebb színterei, a piacok, vásárok és időnként a cirkusz porondjai felé, motívumait mind gyakrabban merítette a mutatóványosok és mézeskalácsárusok világából. 1957-ben készült például *Mézeskalács* című alkotása, amelyen a bábszerű, stilizált emberalak mézeskalács-figurává szelődik. Nem lehet nem észrevenni ebben az átalakulásban azt a jelentéskört, ami a kalács motívumával tolaakszik elének. A kalács a meleg otthont szimbolizálja, s a konyha, a tűzhely mellett felidéz az anya, az asszony, a nő képét. Ellenben a tarka színekkel, hullámzó díszítésekkel telepíngált mézeskalács rögtön érvényteleníti is ezt: szertefosztatja az otthon és vele együtt a gondoskodó nő ígétét. Egy mézeskalácsokból kirakott világ hamis, hiányzik belőle a bensőségeség, az eredetiség – egy ilyen világ csak kirakatokat és vásárokat idézhet elének. Mindezekkel a festő érzékenyen mutat rá a szocializmus évtizedeinek az otthon szentségét tagadó karakterére.

A szimbolikus mézeskalács-baba mindazonáltal nem veszi át teljes egészében a 40-es évek stilizált alakjainak a szerepét, hiszen általa Anna nem a neutrális ember létezésbe való belevettségét jeleníti meg, ahogyan a korábbi, metafizikus jelentéskört hordozó bábokkal. A mézeskalács-ember, aki legtöbb esetben magával az alkotóval feleltethető meg, immár egy kontextusba ágyazva, egy történet hőseként kerül a vászonra. Fontossá válik a szituációba helyezetség. A mézeskalács-formák és a folklór más motívumai arra szolgálnak, hogy az identitását kereső nőt elhelyezzék egy környező világban: az őt körülvevő tárgyak között. Azaz olyan – gyakorta – silány vagy pusztán a díszítő-funkció révén jelentéssé váló tárgyak között, amelyek a mulandóságra, a pillanatnyiséagra, a monoton hétköznapi cselekedetekre épülő női létezt stigmatizálják. Hímzett asztalterítő egy konyhaasztalon, faliszőnyeg a hálószoba falán, egy kicsiny gyermek kezébe adott trombita vagy lovacska-játék – ezek mind-mind a mindennapi élet lefokozott jelentéstartalommal bíró tárgyi világába sorolódnak.

Ismeretes Martin Heidegger elgondolása a környező világról, amelyet „[a] mindennapi jelenvalólét legközelebbi világa”-ként ír le.⁷ Ebben a 20. századi filozófiai rendszerben a „környező-világ”

⁷ Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő* (Vajda Mihály és mások fordítása). Osiris, Bp.,

mint tárgyak sokasága, mint „eszközegész” kerül utunkba. Ám éppen eszközszerűsége, kézhez-állósága és közvetlen közelsége akadályoz bennünket abban, hogy ezt a világot képesek legyünk teoretikusan és lényegileg megragadni. Hiszen a környező világ használati tárgyai „gyakorlati viszonyulást” idéznek elő, de nem tárják föl a jelenvalólét (mindközönségesen: ’az ember’) számára azt a lényegi vonatkozást, amely a világ létkarakterét mutathatná föl. A létezés mindennapiságába belevesző ember, akit tehát környező világának tárgyai határoznak meg, az átlagosság módján, mint akárki létezik: „Az akárki létében lényege szerint az átlagosságra megy ki a játék.”⁸ Heidegger ezt az „akárki-önmagát” megkülönbözteti a „tulajdonképpeni Önmagától” – az egyetlen olyan létezőtől, aki képes a saját létét megérteni. Valójában csak a tulajdonképpeni Önmaga rendelkezik tekintettel (egzisztenciális értelemben), azaz olyan lényegibb, nem testi látással, amely a világ világosságának feltárásához, a lét eredendő lehetőségeinek, azaz a jelenvalólét eredendő „lenni-tudásának” megértéséhez szükséges.⁹ Ellenben a jelenvalólét elől a mindennapi létezés során elzárulnak a feltárultság struktúrái. Ahogyan Heidegger mondja: „a jelenvalólét mindenekelőtt és többnyire az akárkiben oldódik fel, mely egyben uralja is”.¹⁰ Az akárki gyökértelenített létmódja a fecsegés, a kíváncsiság, a kétértelműség, azaz a mindennapiság létének az alaplátái, melyek a beleveszés és a hanyatlás tendenciáit mutatják, a lényegitől való távolmaradás negatív karakterét – még akkor is, ha Heidegger tagadja ennek az értékelésnek a negatív voltát. *Lét és idő* című opuszának – a metafizika nagy struktúráiba tagozódó, vagyis az igazság, a tulajdonképpeniség értékhierarchiáját leképező – retorikus elrendezettségében a környező világ tárgyaiba („eszköz-egészébe”) beleveszett ember olyan létező, aki nem kerülhet közel a léthez, a feltárultsághoz, akinek nincsenek lényegi struktúrái.

De valóban el van-e zárva a hétköznapiak jeltelen létezője a megértéstől? A környező világ tárgyainak stigmáival teleírt ember

2001. 86. (14. §)

⁸ M. Heidegger: *I. m.* 154. (27. §)

⁹ Vö. M. Heidegger: *I. m.* főként: 175–176. (31. §.) „A megértés a maga kivetülés jellegében egzisztenciálisan az, amit mi a jelenvalólét tekinteténél nevezünk.” 175.

¹⁰ M. Heidegger: *I. m.* 198. (34. §)

– Anna Margitnál ez az ember mindenekelőtt: nő, testi látással (!) – mindennapi élete, az ételről, a hajlékról való „nem-tulajdonképpen” tevés-vevése és „gondoskodása” valóban hanyatlásra van kárhozthatva? Vagy netalán másképpen kellene meghatározni a jelentéktelenség és a jelentésség struktúráit? Talán nem egy dichotómia mentén kellene elgondolni a hanyatlás és a tulajdonképpeniség, avagy a felejtés és az önmagánál-lenni-tudás oppozícióit?

A hagyományos nemi szerepek folytán a nő csupa olyan tevékenységet folytat, amelyek nem a „szellem dolgaihoz” kötik. Takarít, mos, vasal, főz – mindennapjai jórészt a hajlék és a család körüli feladatokkal telnek. Ezek a tevékenységek mindazonáltal a perc-idő rohamos múlásával (azaz a vulgáris idő megtapasztalásával) érvénytelenítődnek, elveszítik a pillanatban megszerzett jelentőségüket, jelentésségüket: a következő pillanatban minden kezdődik újra, előlről. Az elvégzett feladatoknak így aztán nincsen értelmük, jelentőségük. A nő hagyományos tevékenységébe a *hiábavalóság tapasztalata* íródik be, s ezzel együtt az *időnek egy másfajta tudása*, amely korántsem az örökkévalóhoz köt. A nő éppen hogy mindennapi élete, a környező világának tárgyairól való gondoskodása közben érti meg a „lenni-tudása” szempontjából legalapvetőbb igazságot, amely még csak az igazság rangjára sem kell hogy emelkedjék. Mert ez az úgynevezett igazság a semmiségekre, a jelentéktelenségekre épül. A lényeg ebben a világhoz való viszonyulásban semmi mást nem jelent, mint magát a belevesztettséget, a benne-létet – azaz a gondoskodást.

Anna Margit, más nőművészekhez hasonlóan, az ötvenes évek után készült műveiben ironikus és sokszor groteszk módon mutatja fel a női szerepkörnek ezt a patriarchális-hierarchikus értékvilágban való megvetettségét. Azokat a tárgyakat montírozza műtárgyaira (nemcsak festi, hanem a maga „eredetiségében” be is ragasztja), amelyek a nő identitását texturálisan mintegy megjelölik – s itt nem is csak a hajlék zugait feldíszító giccses tárgyakra gondolok, hanem például a női öltözet sztereotipikus elemeire, a fodros szoknyára és csipkés blúzra vagy a hosszú hajba kötött, lobogó masnira. A művész ezeket a tárgyakat eltúlozva jeleníti meg: valószerűtlenül élénk, a magas művészet aspektusából közönségesnek nevezhető színek tarkaságában (mint ami-

lyen a festett mézeskalácsok narancsos-piros, néhol bordó színe, vagy a sötét foltokkal elmélyített, vakító kék, vagy ilyen például a méregzöld is), a díszítő népi motívumok felesleges egymásra halmozásában.

Minden ilyen groteszk megfestettség mögött ott érezzük a kérdést: mi a jelentése a nőnek ezek között a hiábavalóvá kikiáltott díszletek között?



Ars poetica (1970)

Több alkotáson láthatjuk, amint „a nő” egy mézeskalácsból készült ló hátán lovagol. Ez a toposz már önmagában is borítja a sztereotípiákat. Ugyan hová akar elvágtatni „a nő” egy mézeskalács-ló hátán? És vajon meddig jut? Az *Ars poetica* (1970) című alkotáson egy mézeskalács-varázslónővel helyettesíti be magát a művész. A fej helyén egy kivágott fotót láthatunk önmagáról, a jobb kéz valamilyen varázslópálcát lendít a magasba, mintha csatába indulva a kardját vonná ki éppen. De a mézeskalács ló, amin ül, csak buta gyerekjáték, hatalmas fakerekeken gurul, vágatni vele egészen biztosan képtelenség – s ha ezt a lovat Pegazussal feleltetjük meg, a hátán ülő nőt pedig a művész toposzával, akkor ráadásul fel, a fellegekbe kellene elröppenni vele... A *Mézeskalácsos múzsa* (1972) című festményen egy fából összeszerelt, nagytestű nő ül a lovon, pontosabban egy fabáb. Feltartott kezében most nem varázspálcát, hanem egy fáklya-szerűséget lendít a magasba – bár ez a fáklya inkább nyalókának néz ki. Fejét

koszorú gyanánt körbefogja egy lobogó szalag, gyöngyös párta, főkötő... Nos, ebben a nőben, annak ellenére, hogy műzsaként van megjelenítve, végképp nincs semmi erotikus, semmi vonzó. A sztereotipikus nő-ideálra távolról sem hasonlít.

Anna Margit más nő-ábrázolásait is aszexualitás hatja át. Figyeljük meg például a Manet-t végtelenül erotikus nőalakját parafrazeáló *Olympiáját* (1968)! A nőalak tekintete üres és bárgyú, réteges ruházata idomtalan, elhízott testet takar. Ez a nő nem azonosítható a vágykeltő test ideájával, vagyis hiányzik

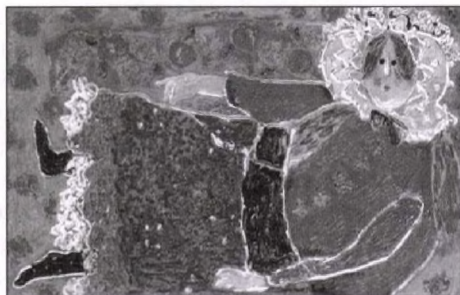


Mézeskalácsos múzsa (1972)

belőle a klasszikus identitásképző elem. Mi teszi ezt a nőt éppen Olympiává, azaz a vágy tárgyává? A csipkés-fodros ruha persze a klasszikus női szerepre utal, mely szerint a lányt fel kell díszíteni, kíváncsiságot kell tenni, hogy a férfi számára mintegy felkínálja a hagyományos hódító-birtokló funkciót. De a csipke és a fodor eltűlése révén ez a lehetőség is viccé változik, helyette – persze szintén reflektált és ironikus módon – a termékenység jelentésköre lesz hangsúlyos. Ez a nő a lábait ugyanis kissé szét-tartja, s olyan pózban fekszik, mint aki hamarosan szülni fog. (Bizánci Mária-ábrázolásokon láthatunk nőket ilyen, egyébként

valószerűtlen pózban!) Nem karcsú, nem szép, nem elrablásra ingerlő. De rútsága ellenére is nő: kénytelen engedelmessé válni a nála hatalmasabb elrendelésnek, a természet erejének. Ha teste biológiailag arra rendeltetett, hogy szüljön, hát akkor szül. Különösen hangsúlyos ezen a képen a színek földszerűsége, a nyers zöldtől az egész mű hangulatát meghatározó rozsdabarnáig. A föld színeinek megidézésével az anyai, a befogadó-funkció lesz hangsúlyos, s nem a csábító nő képe. Anna Margit a nőt mint olyat tehát nem a férfi-tekinteten keresztül láttatja, nem vonzó és erotikus tárgyként, hanem a rút vagy akár az öregedő nő, az „asszonyiasság” jegyeivel felruházva; s különösen ügyel arra, hogy ábrázolásmódja kerülje a patriarchális sztereotípiákat. Ekként próbál önmaga sajátos identitásához közelebb férkőzni.

Az *Olympiával* egy sorba illeszthető másik két műve: az *Ofélia* (1976) és az *Apollónia, a fogfájósok védőszentje* (1979), de ide vehetjük még *Lilith*-jét (1967), *Csipkés Madonnáját* (1972) vagy



Olympia (1968)

Magdolnáját (1976) is – most csak a két előbb említetttről beszélek. Ezeken a műveken mitologikus vagy a kultúrtörténetből elhíresült nőalakokat látunk. Közös bennük a naiv, s éppen ezen ábrázolási mód révén parodisztikus megjelenítés. Mind primitivitásra utaló tekintettel, bambán szemeznek velünk, nézőkkel. Az arcok egyáltalán nincsenek kidolgozva, a testalakok is elnagyoltak: törekénységet idéző vonalak helyett idomtalan forma-tömeg; a szétfolyó test mintha csak egy feldíszített zsákba lenne begyömöszölve. Anna nőalakjaira általában is jellemző, hogy kövérek, hogy hatalmas a fenekük, amely hátulnézetből áb-

rázolva különösen groteszkül hat. A fent említett nőalakok közül még Apollónia a „legtakarosabb”! És derűs, olyan, mintha örülne valaminek... Egy virágmotívumokkal körbefuttatott, mélykék porondon fekszik, halfarkától eltekintve kétségtelenül kíváncsú, azaz magát felkínáló testtartásban, ám a kezében egy fogót tart, amelynek végén egy szerencsétlen, kihúzott fog vergődik. Hogy ki volt ez a nézőjében hideglelést keltő, mégis kedvesen mosolygó teremtmény? A legenda szerint Apollónia a 3. században vértanúhalált halt hajadon volt, akinek, miután pogányok kérésére nem volt hajlandó megtagadni Istenét, úgy a képébe vágta, hogy az összes foga kitört. Ezt követően, újabb megaláztatása elől menekülve, egy égő máglyára vetette magát, minek elismeréseképpen az utókor a fogfájósok védőszentjévé avatta.

Anna Margit ebben az allegorikus alakban minden bizonnyal saját istenhez és hithez való viszonyulásának kifejezésére látott lehetőséget. Magyarországon a totalitárius hatalom, mint tudjuk, üldözte a vallást, de még inkább tabu volt a zsidóság történetének és a holocaust eseményeinek kibeszélése. A fogát saját magának kihúzó Apollónia által így aztán önmagát, mint esendő embert egy olyan történelmi szituációban jelenítette meg, amelyben megtiltották a szembenézést a saját múlttal, a saját hittel, az identitással. Apollónia egy cirkuszi porondra kifeküdve kihúzza a saját fogát. Saját magának – mert nem kézzelfogható a hatalom, aki őt tagadásra kényszeríti, mert nincs senki, aki helyette kiverné... az arctalan hatalom tilt, a kiszolgáltatottá tevés eszközeivel. Anna Margit későbbi munkáin – főként a hetvenes évek végétől kezdve – már leplezetlenebbé és hangsúlyosabbá válik zsidó identitásának megjelenítése, amikor is a zsidóság jelvényeit, szimbólumait, valamint történelmi személyek „kölsön vett fotóit” egyre bátrabban használja. Elemzésem azonban ezt a korszakot és ezt a tematikát nem érinti.

Apollónia kellemes alakja mellett kissé bumfordi látvány a „szép” Ofélia. Akit a ragyogó kék ég közepén madarak vesznek körbe. Egy hintán ül, amelynek kötele virágokból van kirakva, mint ahogy okkersárga szoknyáján is egy szál virág pihen. Majdnem idillikus ez a kép, ám a rikító piros cipellőből otromba fekete harisnya kúszik elő, mint ahogy fekete a keménykalap is Ofélia fején. És ettől a kalaptól, meg persze a rövid hajtól valahogy eltűnik belőle a nőiesség. Nem is azt a szerelmesének tetszeni

vágyó lányt látjuk már, hanem egy félig fiúnak öltözött, a világot és önmagát alig értő, a nemi szerepek szabályait nem ismerő embert. Akinek kicsúszott a talaj a lába alól: egykedvűen hintázik a semmi közepén.

A nő szerepeit, lehetőségeit, mozgásterét ebben a világban mindenekelőtt a patriarchális társadalmi berendezkedés szabályai határozzák meg. Patriarchális berendezkedés alatt olyan struktúrát értek, amelyet az egymással – egy értékhierarchia mentén – szembeállított nemi-társadalmi szerepek szerveznek. Ezt a struktúrát a napnyugati filozófiai tradíció hozta létre – különösen fontos szerep jut ebben annak a politikafilozófiai tradíciónak, amely Arisztotelész *Politika* című művével vette kezdetét –, s talán nincs is más „érdeme”, csak ez az elkésérítő nemek kö-



Apollónia, a fogfájósok védőszentje (1979)

zötti megosztás. A női attribútum képviseli a befogadó, megengedő – vagy radikálisabban fogalmazva az áldozati – oldalt, a férfi pedig az aktív, a domináns szerepet. A nemek között felállított oppozíciónak az a metafizikai szembeállítás felel meg, amely az embert meghatározó szubsztanciák között húzódik: egyik oldalon találjuk a természeti meghatározottságot, mint ösztönöktől való vezéreltséget és kultúrán túliságot, s persze ez az oldal az elnyomott, a másik oldalon, az uralkodó oldalon pedig a racionalitás, a logosz, a szellem áll.

A nő tehát – az elemzett művek tanúsága szerint – egy patriarchális társadalom értékrendszerébe van bezárva. Ez az értékrendszer őt a valódi értékektől, a tulajdonképpeniségtől, „az

igazságtól” megfosztottként ábrázolja, s áldozati szerepének megfelelően: leigázza. Ezen az általános belátáson túl azonban a művészre – történetesen egy olyan nőre, aki az identitás kérdéseit mindig is túl érzékenyen problematizálta – különösen erőteljesen hathatott a bezártságnak és a tehetetlenségnek az az élménye, melyet a totalitárius rendszer állami feminizmusa szült. Hiszen a kommunista államhatalom erőszakosan és felülről diktálva alakította ki a maga kizárólag érvényes, ideologikus nőképét. Ez a kép a munkában való egyenlő részvételt zászlajára tűzve a nemek közötti különbségek tagadásán alapult, s éppen ezáltal a nőiség sajátosságainak, értékeinek az eliminálását reprezentálta.



Ofélia (1976)

Anna Margit hősnői – a rongybaba, a mézeskalács, a fabáb – nem véletlenül bábszerűek tehát. A bábok nemcsak a bebábozódottságra utalnak, hanem arra is, hogy tetszés szerint mozgathatók. Lehet velük játszani. A fabábokban ráadásul a statikusság is kifejeződik: a mozgás nehézkes, nem természeteszerű. A nő számára adott fabábu-lét mint létezési forma a hatvanas évek végétől egyre hangsúlyosabb lesz művein: így az *Elmulás* című festményen (1974) vagy éppen a *Marionetten* (1974), a *Haláltánc* címűn (1975). Üreges női testeket mozgat valahonnan a magas-

ból egy láthatatlan kéz. Sőt, ezeket a bábokat mintha semmi más, csak a rájuk húzott, identitásként rájuk erőltetett népi ruhaviselet tartaná egyben. Az *Elmulás* bábuja a ruha alatt például már enyészetnek is indult. Már nincs feje, eltűnt, szertefoszlott, vagy tán soha nem is volt... Az arc helyén csak egy fehérre festett maszk emelkedik a párna fölé, a kézfej nélküli fehér kar működésképtelenül lóg a ruha ujjából kikandikáló, a testrészeket egybekapcsoló dróton. A díszlet persze itt, a halál hálósobájában is gyönyörű: a rózsaszín párna virágokkal van kihímezve, az ágy fölött narancsos színű, lángoló függöny, mely burjánzó virágokkal, kék csipkeszegéllyel lett felcícomázva, a sötétkék-fekete falra pedig – a népművészet szimmetrikus formavilágát megidéző elrendeztségben –, éppen középre feltűzve-felfestve egy színes pillangó, alatta lobogó szalagos főköttő, de az is lehet, hogy koszorú inkább. Fehérre mázolt, kifejeződésektől, jelentésektől megfosztott maszk; giccses, agyoncícomázott ruha – ezek jelenítik meg és írják körül legpontosabban ennek az otthonosságot, eredetiséget, önmagával való azonosságot tagadó kornak a nőalakjait. Akik talán nincsenek is ott a ruha alatt, a maszk mögött.¹¹

Az előbb említett másik két festményen (*Marionett*, *Haláltánc*) a halál allegorikus alakja is megjelenik és táncba hívja a fabábuvá változott, élettelen nőket. A halál a hetvenes évek végén, nyolcvanas években készült képeken már szinte mindenütt ott kísért, hiszen az ebben az utolsó korszakban festett nagy tematikákhoz – az öregedés kérdéseire és a zsidó identitás problémaköréhez – szorosan hozzátartozik. De ekkorra már teljesen „készzen áll” Anna Margit sajátos magánmitológiájának eszköztára: a parasztgiccs motívum, szín- és formavilága. Ez a magánmitológia előidézheti a befogadóban az azonosulás vagy akár a távolgáttartás gesztusát, egyvalami azonban mindenképpen bizonyos: általa az adott korra, a létezés – és különösen a női létezés – adott kereteire való kérdés és válasz fogalmazódik meg.

¹¹ A maszk egyébként is kedvelt motívuma nő-ábrázolásainak. Lásd a maszk és önábrázolás, önarckép összefüggéseiről: Turai H.: *I. m.* 159-175.

5. Miért progresszív?

Közismert, hogy Anna Margit nem egyszerűen csak megfestette, hanem szenvedélyesen gyűjtötte is a folklór „műremekeit”. Nem az értékes, „szép” tárgyakat, hanem az ócskákat, az értéktelen, vásári darabokat: babákat, bábokat, népi szentképeket, mézeskalács-figurákat, csipkéket. Műtermét zsúfolásig rakta ezekkel a „kacatokkal”, s nem is csak azért, hogy modellként felhasználhassa őket, hanem hogy beépíthesse (beragassza, beapplikálja) műveibe. Ezekben az ócska tárgyakban nem a népművészet ihletését kereste, hanem éppen azt, ami közönséges, ami sokak számára elérhető és szerethető. Nem a népies vonzotta, nem egy kultúra egzotikus volta, hanem az, ami populárison keresztül az egyszerű, hétköznapi emberből megérthető.

A parasztgiccs motívumai ugyanakkor, az eltúlzás gesztusa révén, nála még giccsesebbekké válnak. A túlzásban az a művészi szándék fejeződik ki, hogy az adott tárgy, jelenség jelentésrétegeiből kiemeljen a művész valamit, azt felnagyítsa, közvetlen közlőről vagy akár rútságának teljes pompájában láttassa. Ez által lebbenti fel a fátylat az adott dolgot hazugsággá (esetünkben giccsé) avató rendellenességről, hibáról, zavarról. Az eltúlzás ironikus gesztusa rokonságot mutat a groteszkkal, amely Anna Margit életművében az öregséget, a nő megöregedésének jelenségét megragadó tematikájában lesz hangsúlyos. Az eltúlzást is és a groteszket is a *parodisztikus mozdulat* határozza meg, mely által a kifigurázott dolog lényegileg viszolyogtatóvá, elrettentővé, nevetségessé válik.

A giccs, amennyiben leleplezik a benne rejtőző hazugságot, amennyiben giccsként mutatják fel – már nem is giccs többé. Hanem tiszta reflexió: rámutatás a boldogság mázával kifestett világ illúzió-voltára. A „annamargitos” parasztgiccs esetében rámutatás arra, hogy amit a rendszer ellenkultúraként kínált a plebejus rétegeknek, a gyakorlatban pedig tömegáruként rájuk erőszakolt, az csak a puritán és szegényes életkörülmények fel-díszítését, „esztétikai ellensúlyozását” képviselte, és korántsem a gyökerekhez való visszatérést. Anna Margit a maga sajátos festészeti eszközeivel, persze mindvégig indirekt módon, a totalitárius rendszert bírálta.¹² De nem az ideológiát magát kérdője-

¹² Ebből a szempontból lényegtelennek tartom, hogy valóban ez volt-e a mű-

lezte meg, hanem egyszerűen csak felmutatatta azt az alapjaitól megfosztott, hamis világ-horizontot, amit a szocializmus kínált a nép egyszerű embereinek – mégpedig éppen a hétköznapiakba bevezetett és totálissá (mindeniütt jelenlévővé) tett parasztgiccsen keresztül.



Haláltánc (1975)

Ha Anna Margit művészete a kultúrpolitika szempontjából valóban elfogadható lett volna, ha valóban a néphagyomány megújítóját látják benne, mely által a kortárs magyar művészetet kívánták felülről diktálva megújítani, akkor minden bizonnyal része lett volna az 1980 és 1985 között rendezett, *A néphagyomány vonzásában* című kiállítássorozatnak. Ám ez nem így történt. Anna Margit „népművészetében” feltehetően már akkor sem lehetett nem észrevenni a távolságtartást, az iróniát, a bírálatot. Ennek ellenére nemcsak számos kortársa és kritikusa volt zavar-

vész szándéka vagy sem. Elemzésem nem az életút és a művész pszichológiai mozgatórugóinak bemutatására vállalkozott, hanem szigorúan csak műalkotások elemzésére, s egy sajátosan megkonstruált művészi világegész feltárására. Amely mindazonáltal – főként egy totalitárius rendszer és kultúrpolitika keretei között – nem lehetséges az adott kor jellemzőinek számbavétele nélkül.

ban a folklórhoz és a giccshoz való vonzódásának megítélésével kapcsolatban, de a szakmai közvélemény még ma is értetlenül figyelni ennek a művészetnek a népies karakterét.

Anna Margit az erőltetett folklórizmus ironikus megragadása révén az alacsony kultúrából egy sajátosan magyar és sajátosan női „pop art” irányzatot teremtett. Művészi progressziója abban mérhető, hogy a magas művészet elefántcsonttornyából ki mert törni. Akkor, amikor ez még egyáltalán nem volt „divatos”. Hogy a lenézett kultúrát választotta alapanyagul, a közönségeset, a hétköznapi, a „parasztosat”, az egyszerűt. Pop-művészei által nemcsak a szocialista évek vidám magyar barakkjának egyik alapvető hazugságát láthatjuk leplezetlenebbül, hanem átérezhetjük a „szocialista nőtípus” elkeseredettségét is. Mindez az ő földközeli, női látásmódja nélkül talán nem lenne ma ilyen egyszerűen olvasható.

Deczki Sarolta

A zörejek polifóniája¹

Ilja Kabakov installációiról

A regény, amelyben először találkoztam Ilja Kabakov névvel, az emigráns-lét krónikája. A történet írónőjét, Dubravka Ugrešićet, mint honfitársai közül oly sokat, egy mesterségesen összetákolt államalakulat felrobbanása vetett ki otthonából, és tette számára életbe vágó kérdéssé az emlékezés különböző módjait. Regényében,² mondhatni, az emlékezés lehetőség-feltételeit veszi sorra, és nem csupán a darabokká törött élettörténet szilánkjait próbálja meg újra összeilleszteni, és legalább egy olyan konstellációt létrehozni belőlük, mely értelemmel bír, hanem magának a rekonstrukciónak az aktusára is rákérdez. Miközben azonban újra meg újra számot vet, méghozzá kegyetlen őszinteséggel és iróniával, saját identitásával, mely egy valahai mesterségesen létrehozott államalakulat diktatorikus viszonyai között alakult ki, horvát apa és bolgár anya gyermekeként jugoszláv állampolgárként, majd hazátlan emigránsként – mindeközben valamilyen gyermeki felszabadultsággal rakosgatja egymás mellé a mozaikokat, és próbálgatja a különböző konstellációkat. Nem feltétlenül azért, hogy a dolgok végére járjon, hanem hogy legalább az elejükön túljusson: beinduljon az a folyamat, mely az emlékezés folyamatosságát fenntartja. Mintha megelégedne azzal a tudattal, hogy az egyes emlékdarabok nem tűntek el, léteznek, s nem egy történet kikerekítése a tét számára, hanem az emlékhöz való viszonyulás maga: a megtartás, az öröm, a nosztalgia, a lemondás, stb. Tudván tudja, hogy az identitás többé-kevésbé biztos alappául szolgáló narratíva magával az országgal együtt szétrobbant, s inkább a darabkák egymás mellé helyezésében, ennek szeszé-

¹ Az írás végső változatának elkészítésében értékes javaslatokat kaptam Farkas Henriktől, akinek segítségét ezúton is köszönöm.

² Dubravka Ugrešić: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* (Radics Viktória fordítása). Európa Könyvkiadó, Bp., 2000.

lyességében mutatja fel magának a történeti létezésnek az esetlegességét.

Az ország katasztrófája radikális értelem- és emlékezetdeficit okozója lett. Eltűntek a múlt addig rögzült konstrukciói, vele együtt ezek létrehozásának módozatai, helyükre pedig a túlélés ügyefogyott és kétségbeesett stratégiái léptek. Ezért nem csupán ironikus, hanem egyszersmind mélységesen megrendítő is a regény felütése, amikor Ugrešić leírja, mi minden található a Roland nevű berlini elefántfóka gyomrában. Vagyis most már nem a gyomrában, hanem egy vitrinben az azóta elpusztult jószág egykori medencéje mellett: rózsaszín öngyújtó, jégkrémes pálcika, karkötő, gumikarika, fémfésű, vaslánc, iránytű, autókulcs, cumi, kés, hajcsat, stb. A tárgyak teljesen esetlegesen kerültek az állat hasába, s találkozásukból egy tökéletesen abszurd kiállítás született, mely a realitás valamennyi modalitását egyidejűleg veszi igénybe: szürreális, hiperreális, és mindeközben mégis prózaian valós. A látogató pedig nem „állhat ellent a költői gondolatnak, hogy a tárgyak idővel finomabb kapcsolatokba kerültek egymással. E gondolat csapdájába kerülve aztán megpróbál fölállítani bizonyos jelentéshordozó koordinátákat, megpróbálja rekonstruálni a történelmi keretet [...]”.³ Az értelemadás aktusa és a tárgyi adottság két olyan síkon helyezkedik el, melyek között a költői, játékos képzelet közvetít. Ez a könnyed játékosság ugyanakkor mégis az identitás létrehozásának és fenntartásának egyetlen közegeként egy véresen komoly játszmává válik. A szorítás kétoldali: a történelmi adottságot elfogadni lehetetlen, mert abszurd és embertelen, kitérni előle viszont éppúgy lehetetlen, hiszen ez az egyetlen rendelkezésre álló identitásképző közeg. A jelentésháló létrehozásában a „költői gondolat” segíthet, a játékosság, mely ugyanazon gesztussal fogadja el és értelmezi az elfogadhatatlant és értelmezhetetlent, amellyel el is távolodik tőle. Nem lévén más értelmezési alap, mint maga a tökéletes értelmetlenség, ezért ezt kell olyan ökonómiával kezelni, hogy a lehető legkisebbre zsugorított vakfoltok mellett a transzparencia minél nagyobb felülete képződhessen meg. Az abszurd bevonása az értelem hálójába, egy narratíva megalkotása – annak az egyidejű tudatával, hogy mennyire sérülékeny és esetleges az ily mó-

3 D. Ugrešić *I. m.* 5.

don létrejött történet. Egyszemélyes álarcosbál, melyben egyik szerep sem hitelesebb, mint a másik; a hozzájuk való ragaszkodás érzelmi és hangulati kérdés. Az emlékezés túlélési stratégiává válik, mely szenvedélyes gyűjtögetésben nyilvánul meg: megőrizni, összeszedni a múlt minden furcsa jelét, s belőlük rekonstruálni valami olyan képződményt, mely az elveszett identitás pótlékául válhat.

Azon a vidéken azonban, mely maga is abszurd történetek színterévé vált, ez korántsem olyan magától értetődő. Az emlékezet és a történelem olykor elbeszélnek egymás mellett, olykor retrográd módon gabalyodnak egymásba, s hoznak létre groteszk értelemalakzatokat, melyek keletkezésük során máris legalább kétfelé hasadnak. Egyaránt kínálják fel, sőt, követelik meg a túlélés érdekében az ironikus távolságtartást, valamint az élmény teljes átélésével járó olvasatot. Az ellentmondások spontán szerveződésnek indulnak, s nem szétzilálják a narratívát, hanem egyenesen lehetőség-feltételének bizonyulnak. Számomra úgy tűnik föl, hogy ez volt az az élmény, amely az emigráns író számára oly közel hozta Kabakov műveit, hogy nem csupán saját magára, de egy sajátos kelet-európai életvilágra, létszituációra és történeti tapasztalatra is ismert bennük. Érdemes hosszabban idézni: „kerek nyolc évvel a moszkvai műtermi látogatásom után még egyszer találkozom Kabakovval. Ezúttal a berlini *Podewilben*, ahol 1994 februárjában különös hangversenyt tartott. Egy kis olvasólámpa fényében egy kis kottatartóról egy maratoni beszélgetés névtelen résztvevőinek a közös konyhában elhangzó mondatait olvasta fel a színpadon. Régi projektjének, az *Olga Georgijevna, magánál valami forr!*-nak a színpadi változata volt ez. Egy másik férfihang (Taraszov, a dobos hangja) egy másik kottatartóról olvasta fel a replikákat. A két férfi valamiféle két hangra írt kánont adott elő. Valahonnan rádió hallatszott, a tipikus szovjet rádióműsor: édeskés esztrádzene, hazafias és katonadalok, klasszikus zene, a *Hattyúk tava*, persze. Az olvasást időközönként edénycsörömpölés, kanalak és villák zörgése kísérte, a színpad mélyén pedig autentikus moszkvai „közös konyhák” fekete-fehér diái tűntek fel.

Egy letűnt korszakért szólt a rekviem, egy letűnt kor szomorú rezüméje, a rendszer szívverése hallatszott. A kimerítő verbális önkorbácsolástól fizikai rosszullet tört rám; támadás volt ez a

mondatokkal tetovált emlékezet ellen, hangos hallucináció, egy letűnt korszak fájdalmas lármája.

Kabakov berlini előadása mélyen megrázott. És nem tudom pontosan megmondani, mi okozta megrendülésemet. A „közös konyha” az én mindennapjaimnak nem volt része. Mégis, sírtam. Igaz, úgy éreztem, hogy exkluzív jogom van a síráshoz. Volt, ahogy volt, Kabakov előadása valami homályos boldogtalanság, valami közös „kelet-európai trauma” szálait rántotta meg bennem. *A képlékeny éveiben beszerzett traumáit sohasem felejtí el az ember*, mondja barátnőm, V. K., és hozzáfűzi: *Vannak, akik ezt nosztalgiának nevezik...*⁴

A tükrön át

Két tételben sűrűsödik össze mindaz a léttapasztalat, esztétikai, etikai és ontológiai alapállás, amely Ilja Kabakov műveiben megjelenik. Az egyik: „csak annyiban létezem, amennyiben a kommunálka lakója vagyok”.⁵ A másik: „a halál számomra – kizárás a kommunikációból”.⁶ Ez a két megállapítás egybevonódik Kabakov installációinak terében, és egy olyan metafora születésénél bábáskodik, mely valóra váltja a klasszikus esztéticizmus régi álmát, és magából az életből formál műalkotást. Eltűnik a különbség mű és élet között, és a mindennapiság mégoly apró rezdülése is a Gesamtkunstwerk organikus részévé válik. Lét-rejön az átjárások olyan tere, mely egyszerre totális és átmeneti zóna, végtelenül tág és fullasztóan szűk, határokkal kijelölt és köztes. Az idő pedig belesűrűsödik a térbe, elveszíti mintegy áramló linearitását, és az utópia folytonos ígéretével van jelen.

Kabakov egy vele készített interjúban⁷ úgy jellemzi az installációt, mint egyfajta mágikus kristálygömböt, mely az egész világba betekintést enged. A néző egyszerre kerül radikálisan kívülre

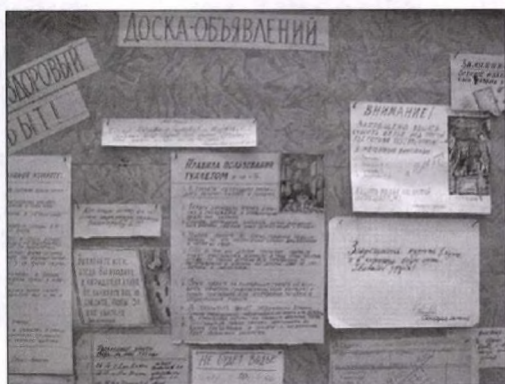
⁴ D. Ugrešić: *I. m.* 51.

⁵ Ilja Kabakov és Victor Tupicin: *Első beszélgetés*. Forrás: http://www.balkon.hu/balkon_2002_04/02kabakov.html. A letöltés ideje: 2007. 10. 3.

⁶ Ilya Kabakov – Boris Groys: *Die Kunst des Fliehens*. Carl Hanser Verlag, München – Wien, 1991. 10.

⁷ *About Installation – Interview (Ilya Kabakov, Victor Tupitsyn and Margarita Tupitsyn)*. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_58/ai_59552689/pg_1. A letöltés ideje: 2007. 09. 25.

és belülré. Kívülre, hiszen a láthatóság egésze a szeme elé tárul: egy mindent látó tekintetté válik; és belülré, mert maga a látvány nem engedi meg az elkülönülést. A látás nem csupán passzív figyelés, hanem performatív aktus, mely az egyszerű receptivitást dialogikus folyamattá alakítja. A látás performanszá válik: a látó és a látott közötti drámává. A látás tehát egyszerre jelent a fenti értelemben vett részvételt is, másrészt pedig – Merleau-Pontyval szólva⁸ – visszahelyez a világ húsába: a megjelenő világ nem valami tőlünk idegen, hanem éppenséggel mi magunk va-



Közös könyha

gyunk, a mi életvilágunk. „[A] tekintet nem csak szemben áll a dolgokkal, hanem éppúgy *bennük* van, ahogyan a dolgok *öbénne*, hogy a képek nem csupán egy objektív világot vázolnak a távolban, hanem egy olyat is, amelyben maga a valóság tevékenysége válik láthatóvá [...]”.⁹ Csakhogy az installáció pontosan ezért több is, mint egy kristálygömb. Amennyiben ugyanis a látás a világ húsába helyez vissza, akkor a receptivitás totalitásává tágu, melyben nem csupán részt vesz minden érzékszerv, hanem az a performativitás, mely ezt a folyamatot jellemzi, az észlelést és a

⁸ Lásd: Gottfried Boehm: *Der stumme Logos*. In: Alexandre Métraux és Bernhard Waldenfels (szerk.): *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1986. (*A néma logosz*. Saját fordítás, megjelenik a *Különbség* következő számában.)

⁹ G. Boehm: *I. m.*

világot mint Gesamtkunstwerket segíti keletkezéshez.

Az installáció azonban egy térben elhelyezkedő képződmény: bele kell lépni, mászkálni kell benne, nézni, olvasni, tapogatni. Tere szakrális tér, és a benne való tartózkodás nem más, mint egy sajátos rituálé: „az installáció tisztán egy nyers kísérlet arra, hogy újra egyesítsük a művészetet és a rituálét.”¹⁰ A műalkotással való találkozás tehát nem csupán aktivitást igényel, hanem beavatódást is jelent, egyfajta visszatérést a művészet kezdeteihez.



Részlet az Iskolából (No. 6.)

Az installáció provokatív: ez a visszavágyódás legalább annyira ironikus, mint romantikus. Kabakov művészete pontosan azzal szembesíti, hogy nincs hova visszavágyódni, csupán elmenekülni lehet. És el is kell menekülni. Mert a művészet világának csupán egyik aspektusa az, hogy ritualisztikus. A másik fő jegye, hogy metaforikus; az installáció maga metafora. Még hozzá korántsem egy szakrális világ, hanem éppenséggel a profán, hétköznapi, menekülésre késztető valóság metaforája. Mi történik tehát akkor, amikor Kabakov installációinak terében a művészet, a profán és a szakrális találkozik? Ez a konstelláció valamennyi dimenziót kirobbant saját magából, és úgy gondolom, ez az a pillanat, amikor a „világ húzában” találjuk magunkat, vagy másképpen mondva: a világ mint Gesamtkunstwerk kellős közepén. Ez a találkozás azonban szétfeszíti a képiség hagyományos kereteit,

¹⁰ *About Installation – Interview.*

s mint ahogyan a látás egy csapásra valamennyi érzékszerv ki-
élezett működésévé válik, éppúgy ragad magához a kép még egy
dimenziót, s válik az installáció totalitásává. Kabakov tektonikus
folyamatnak nevezi azt az átmenetet, melynek során a kép két
dimenziója hárommá tágul. Ez azonban nem pusztán esztétikai
jelenség, hanem – mint ahogyan az installáció maga egy metafo-
rikus képződmény – éppígy ez a tektonikus mozgás is nagyobb
formai változások kifejeződése.¹¹

Ekkor azonban már kevésnek bizonyul a három dimenzió,
és számolnunk kell a negyedikkel, az idővel is. Hiszen maga
Kabakov jelenti ki egyértelműen: „én történetmondó vagyok.
Mindent el akarok mondani a világról, amit tudok.”¹² Az instal-
lációk mindegyike történeteket mesél el, kommentálja őket, és
arra ösztönzi a nézőt, hogy maga is részese legyen a történet ala-
kulásának és kibontakozásának. Csakhogy az időiség vonatkozá-
sában is ugyanaz a fura paradoxon figyelhető meg Kabakovnál,
mint a térrel kapcsolatban. Míg maguk az installációban leját-
szódó történetek hangsúlyozottan mindennapos eseményeket
mesélnek el (s ennyiben Kabakov az orosz kisember-irodalom
autentikus örökösének tekinthető), addig az installáció mint for-
ma az utópisztikum idő-karakterével bír; azaz egyszerre időtlen
és a jövőre irányuló.

S ahogyan idői vonatkozása utópikus (erről a továbbiakban
lesz szó), térisége hasonlóképpen atópikus. Az installáció egy
közttes hely, egy senkiföldje, egy átmenet, egy metafora, maga
a köztesség mint létmód. Egy sajátos létezési forma vagy stra-
tégia reprezentációja, melyben egyszerre artikulálódnak etikai,
ontológiai, világnézeti és esztétikai kérdések – többek között
ezért is állítja Kabakov az installációról, hogy abszolút totalitás.
S ebben az értelemben nyernek különös jelentőséget az instal-
láció terében és idejében lezajló vagy megjelenülő tektonikus
mozgások, valamint történetek. S mivel a néző maga is részese
a performansznak, benne magában is átrendeződések mennek
végbe: az első reakció nem ritkán a borzadályé, a meg nem értésé,

¹¹ Ld. B. Groys – I. Kabakov: *I. m.* 72.

¹² Forgács Éva: *Ők, azok, ott.* Beszélgetés Ilja Kabakovval. In: Uő: *A Duna Los Angelesben.* Kijárat Kiadó, Bp., 2006. 116.

a kényelmetlen feszengése.¹³ Belépni az installációba: „úgy kell érzékelnünk, mintha valóságos lenne. És pontosan ez az, amit Alice tett, mikor átlépett a tükrön.”¹⁴

A mélyben

A tükrön túli világ pedig nem más, mint a mindennapi világ. Pontosabban mondván, a szovjet kommunálka atmoszférája. Nyomasztóan ugyanaz, ugyanakkor mégis úgy válik Kabakovnál az általános emberi létezés metaforájává, hogy a kiállított hétköznapi tárgyaknak, a szemétnek és az őket kommentáló cetliknek egy, a valóságot szétdaraboló, kifordító és hangsúlyozott övönatkozást nyerő konstellációja jön létre. Kabakov állandó nagy témája a szovjet kommunális világ, illetve ennek esztétikai reprezentációja. Azok a módoszatok, ahogyan a kommunális lakásban, az úgynevezett kommunálkában az emberi együttélés formái kialakulnak.

A kommunálkát a sztálini idők lakásínsége, a kényszer hozta létre a húszas évek vége felé. Egy lakásba zsúfolódtak egymástól tökéletesen különböző háttérű, habitusú, életvitelű, gondolkodású, képzettségű, temperamentumú, stb. családok és emberek. „Az embereket erőszakosan hajították a közösségi lét maszszájába”,¹⁵ és a kommunálkában gyakorlatilag eltűnt minden intimitás, megszűnt a magánélet. Mindenki tud mindenkiről mindent, mindenki lát mindent, és mindenki láthatóvá válik. Az élet minden eseménye, rezdülése is a totális láthatóságnak kitett. A kommunálka a látás totalitásának a színpada, egy olyan tér, amelyben nem lehet elrejtőzni. A másik, a mások tekintete folyamatos kontrollt gyakorol a lakókon. Kabakov Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* (eredeti címe: *A mélyben*) szüzséjéhez hasonlítja a kommunálka világát: az itt élő emberek teljesen esetlegesen kerülnek egy szűkös térbe, egy lakó- és életközösségbe, mely zsúfolásig megtelik egymástól gyökeresen különböző történetekkel, ezek keresztezik egymást, és ebből a találkozásból konfliktus rob-

¹³ *About Installation – Interview.*

¹⁴ Uo.

¹⁵ I. Kabakov és V. Tupicin: *I. m.*

ban ki. A menedékhely, avagy a kommunálka úgyszólván a társas létezés korántsem steril laboratóriuma. Színpad, melynek Isten a nézője, ahogy Kabakov mondja. A kommunális élet: folyamatos dráma, hiszen a szűkös térben egymás mellé kényszerített emberek folyamatosan küzdenek identitásuk és individualitásuk foszlányaiért.

Ezt a közösséget a kényszer hozta létre, mely felülről lefelé; az állam felől irányul a szovjet kisemberek felé. Az állam, mint politikai és ideológiai képződmény a totális represszió közege: személytelen, és az élet minden egyes területén érvényesül torzító és terrorisztikus hatása. Az állam a terror intézményesített formája, mely azonban a mindennapi élet megannyi apró megnyilvánulásában reprodukálódik. Ahogyan Kabakov fogalmaz, az egész Szovjetunió nem más, mint egy kommunálka, és a kommunálka nem más, mint a szovjet világ modellje. „A kommunálka a szovjet élet kiváló metaforája: a kommunálkában ugyanis lehetetlen az élet, ugyanakkor másféle élet sem lehetséges, mert a kommunálkából gyakorlatilag nem lehet elköltözni. Ez a kombináció tehát, hogy így élni lehetetlen, de másképp élni is lehetetlen, nagyon pontosan leírja a szovjet életszituációt. A szovjet élet egyéb formái, mint például a láger, nem egyebek, mint a kommunálka különböző megjelenési módjai.”¹⁶ A kommunálkában uralkodó viszonylatok az állami repressziót tükrözik vissza – vagyis szigorúan véve nem is visszatükrözésről van szó, hanem folyamatos fenntartásról és létrehozásról.

Kabakov installációiból világosan kiderül, hogy a terror és az elnyomás nem elsősorban egy felülről lefelé irányuló erőszakos gesztus, inkább az érvényes rá, amit Foucault a hatalomról mond: „nem intézmény, nem struktúra, nem valamiféle erő [...], a hatalom az a név, amellyel egy adott társadalomban egy bonyolult stratégiai helyzetet megjelölnek”.¹⁷ A kommunálka világa és maga a Szovjetunió mint represszív terek pedig valóban egy igen bonyolult stratégiai helyzetet jelenítenek meg. Úgy látom, a hatalom foucault-i leírása egybeesik azzal a dinamikával, ahogyan

¹⁶ B. Groys – I. Kabakov: *Kommunálka*. Forrás: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre35/13groys.htm>. A letöltés ideje: 2007. szeptember 25.

¹⁷ Michel Foucault: *A szexualitás története I. A tudás akarása* (Ádám Péter fordítása). Atlantisz, Bp., 1999. 93.

Kabakovnál a totális represszió esztétikai reprezentációja formát ölt. Haladjunk ezen a nyomvonalon.

Foucault azt állítja, hogy a hatalmat számos pontból kiindulva lehet gyakorolni, „az egyenlőtlen és folyvást változó viszonyok erőterében”.¹⁸ Kabakov installációi maguk képezik ezt az erőteret, melyeknek nincs központi magja, ahonnan kisugároznának a terror gesztusai, hanem ezek dinamikusan pulzálnak; gyengülnek és felerősödnek. Mint ahogyan a Gorkij-drámában is hol itt, hol pedig ott jelenik meg erőtöbblet, és válik az egyik szólam harsogóbbá egy másiknál. A represszió úgyszólván közös alkotás, és olykor nehéz eldönteni, hogy voltaképpen ki tart sakkban kit.

A hatalmi viszonyok nem külsődlegesek az egyéb viszonyokhoz képest. Éppígy jelenik meg Kabakovnál a terror az élet minden egyes szintjén. Érzékletes az a megfigyelése, hogy a közös toalett használatára kényszerített emberek ahányan vannak, annyi villanykörtét szerelnek fel az apró fürkébe, hogy egy kopejkával se fizessenek több áramot, mint amennyit fogyasztottak. Ezen kívül kimerítően regisztrálják egymás illemhelyi szokásait: a testiség legintimebb és legalapvetőbb működései is a nyilvános diskurzus köznapi témájává válnak. Avagy ennek az inverzeként jelenik meg másik érzékletes példája, az autoagresszió, amikor is egy férfi megtagadta a WC-re járást, noha ez gyakorlatilag kivitelezhetetlen. Kabakov úgy értelmezi ezt a jelenséget, hogy az uralkodó ideológia számára az egyén legapróbb tette, megnyilvánulása is világforradalmi kontextusba ágyazódik, annak kimenetele szempontjából nyer pozitív vagy negatív jelentőséget. Egybeesik az előírás és a leírás: az ideológia éppúgy motívuma minden egyes cselekedetnek, mint egyetlen autentikus értelmezési kerete is. Nem egy viszonylat a többi között, hanem minden egyéb viszonylat innen nyer értelmet.

Foucault azt állítja továbbá, hogy „nincs bináris és globális szembenállás az uralmon lévők meg az alávetettek között”.¹⁹ A kommunikációban egymás kontrollja folytonos. Ugyanaz a terrorisztikus és hatalmi viszonylat jelenik meg a lakók egymás közti kapcsolatában, amit az állam és az ideológia gyakorol. A terrornak nem csak vertikális, hanem horizontális síkja is van, mely éppúgy áthat minden emberi relációt, mint a hatalom. „A kommunalka

¹⁸ Uo.

¹⁹ M. Foucault: *I. m.* 94.

társassága valóban totális, minthogy az ember nem vonhatja ki magát belőle a nélkül, hogy ezzel ne váltaná ki azonnal a többiek ítéletét, sőt terrorját. Az ezen terror ideológiai alapjául szolgáló legfőbb mérce a tisztaság és erkölcsösség, ami a gyakorlatban azt jelenti: tilos minden kísérlet, hogy különb legyél, mint a másik, hogy jobban élj, mint a többiek.²⁰ A terror totálissá válik, éppen azért, mert minden emberi viszonylatban megjelenik, s nem csupán intézményi szinten nyilvánul meg, hanem az egymás felé irányuló gesztusokban is. A tömegléttbe való kényszeredés folytonosan fenntartja az egymás és önmagunk feletti kontrollt.

„A hatalmi viszonyok egyszerre intencionálisak és nem-szubjektívek”²¹ – azaz nem kötődnek egy személyhez vagy csoporthoz, és egy nehezen átlátható, racionalizálható, sokszor tudattalanul működtetett stratégia tartja mozgásban őket. A lokális és globális struktúrák között parallelizmus van: a házfelügyelő, a körzeti megbízott és a családfő ugyanazon módszerekkel és logika szerint gyakorolja a hatalmat, mint az állam legfelsőbb vezetése – anélkül, hogy valaha is expliciten ki lennének mondva ennek céljai és stratégiája. Ezért mondja Kabakov, hogy a kommunálka totális intézmény, és az egész szovjet valóság metaforája.

S végül azt állítja Foucault, hogy a hatalom elképzelhetetlen ellenállás nélkül, az ellenállás pedig a hatalom inherens eleme. A hatalmi viszonyok az ellenállási relációk függvényében rajzolódnak ki, ezek azonban sohasem egy abszolút külsődelegességből fordulnak a hatalom felé, hanem beleágyazódnak a hatalmi viszonyok stratégiai mezőjébe; nem ritkán esetlegesesek, alkalmiak és logikájukban hasonulnak az uralkodó intézményi keretekhez. A Gorkij-drámában például a menedékhely minden lakója egy sajátos ellenállási pontot testesít meg a hatalommal szemben. Erre utal létmódjuk is: térben a mélyhez kötődnek, időben pedig az éjszakához, azaz minden külső viszonylatukat a szembenállás szervezi. Ez a külső azonban egy belsőnek a külsője, vagyis szigorúan véve sem egyik, sem másik nem létezik, hanem csupán a hatalom erővonalainak pulzálása, amely megosztásokat és hasonulásokat hoz létre. A dráma nem csupán a szereplők egymás közti konfliktusaiból táplálkozik, nem csupán egymást tartják sakkban és kontroll alatt, hanem mindenkinek megvan a maga

²⁰ B. Groys – I. Kabakov: *Kommunálka*. Id. kiad.

²¹ M. Foucault: *I. m.* 94.

magánhadjárata a hatalommal szemben. A szereplők többsége kidolgoz valamilyen stratégiát a túlélésre és a mélyből való kiemelkedésre, ez azonban legalább annyira mutatja a mimikri, mint az ellenállás jegyeit. Vagyis az utóbbi pusztá formai gesztus, mely csakis úgy nyerhet irányt és tartalmat, ha a hatalom eszközeivel kísérletezik.

Ha a hatalom és terror ontológiáját vagy működését nézzük, akkor számomra úgy tűnik föl, hogy a Kabakov installációiban megjelenő emberi viszonylatok a terrornak és kontrollnak a fenti, Foucault által leírt dinamikáját kísérik meg színre vinni. S nem esetleges az *Éjjeli menedékhely* szóba hozása sem, hiszen nem pusztán erők játékaról, elnyomókról és elnyomottakról, kívülről és belülről van szó, hanem dialógusról és drámáról, amely egy köztes térben és kizökkenett időben játszódik le. A konfliktust a különböző szólamok közötti találkozás szítja, a Kabakov installációiban megjelenő represszív dinamika pedig metanyelvi szinten jelenik meg: közegévé egy végletesen torzított, pusztá kotkodácsolássá vagy zörejekké lefokozott nyelv válik, melynek instrumentális szinten a szemét felel meg.

Hangok gyűjteménye

Éppen ezért azonban kérdésessé válik, hogy valóban értelmes-e a drámáról és konfliktusról való beszéd, hiszen ezek teleologikus események: tétjük van, amely az egymás mellett és egymással szemben lefutó történeteket krízisekkel szabdalja, és ezek sors-eseményként²² sűrűsödnek bele az idő linearitásába. A Kabakov által elmesélt történetek azonban minden drámaiságot nélkülöznek, olyannyira, hogy a konfliktusok tétje inkább a drámaiság paródiája: ki vigye le a szemetet, ki mennyi időt tölt a WC-n, stb. A kommunálka zsúfolt tere kicsinyes mindennapos perpatvarok helyszíne, melyek minden magasztos drámaiságot nélkülöznek. Csakhogy fentebb már tettem említést arról, hogy az a mód, ahogyan Kabakov a kommunálkát installációiban megjeleníti, a szakrálist és a profánt, a hétköznapit és a művészt vonja egy szemantikai tartományba. Át kell kelnünk a tükrön, hogy

²² Ld. Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998.

a visszáján aztán ugyanazt láthassuk, amit a színén, ám ezúttal kozmikussá tágítva: a kommunálka Gesamtkunstwerkként, mint globális és totális értelmezési keret áll előttünk. Vagyis most már nem előttünk: a rituálé részeseként a világ húsában, a világ kel- lős közepében magunk is a nagy kommunális dráma szereplői vagyunk.



„A lakásból ebbe a térbe érkezünk.”

Kabakov installációinak történetét a dosztojevszkiji regények polifóniájához hasonlítja: „szereplőim félig fantasztikusak, félig valóságok. Talán Dosztojevszkij eszmeregényeinek hőseivel lehetne őket összehasonlítani, akikben bizonyos gondolatok nyernek hús-vér realitást”.²³ Egybeesik a fantasztikum és a valóság, az ideológia és a hétköznapok. Ez az egybeesés pedig erőszakosan egymás mellé szorítja a szólamokká vált szereplőket, akiknek léte így folyamatos beszéddé válik. Létezni nem más, mint részt venni a dialógusban – ezt jelenti az egyik kabakovi tétel, mely szerint a halál a kommunikációból való kizárás. Létezni annyit tesz, mint beleugrani a dialógusba, a kommunálka lakójának lenni. Elsajátítani ennek szemantikáját, nyelvjátékát, és vég nélkül ismételtetni a szemétté torzított nyelvet. A kommunálkában le-

²³ B. Groys – I. Kabakov: *Die Kunst des Fliehens*. Id. kiad. 36.

játszódo és a Kabakov által színre vitt dráma nem más, mint a hangok, a különböző szólamok polifóniája, a létezés folyamatos nyelvi reprodukciója. Groys Bahtyinra hivatkozik, amikor azt írja: „a maximális művészi hatás épp annak következtében jön létre, ha erőszakkal kényszerítenek bele ugyanazon térbe és időbe szociálisan és lelkileg egymástól teljesen idegen embereket. Ez indítja, sőt provokálja aztán az embereket arra – így Bahtyin –, hogy egymás előtt teljesen kitárulkozzanak, hogy teljesen külsővé váljanak, hogy elveszítsék önmagába zárt privát szférájukat, s hogy egymással végletekig feszített dialógusra lépjenek. Ezt az indítást, provokációt tekinti Bahtyin par excellence művészetnek.”²⁴

Ez a provokáció pedig – ahogyan a dosztojevszkiji regényben is – nem egyszerűen egy konfliktusban, hanem a botrányban kulminál. A kényszerű és teljes önfeltárulkozás egyrészt tökéletes kiszolgáltatottságot jelent az idegen tekinteteknek, másrészt a leleplezés gesztusa erőszakos is: ha önfeltárásról van szó, akkor a személy saját maga afirmációját hajtja végre, és olyasmit állít a láthatóság mezőjébe, amit nem biztos, hogy mások is látni akarnak. Megerőszakolja a tekinteteket, és arra kényszeríti őket, hogy egy adott pontra: rá meredjenek. Másrészt ha nem önmagát, hanem valaki mást leplez le, akkor a másik feletti uralom a tét, a másik létének kisajátítása történik. A mások feletti fennhatóság gyakorlása: leleplezés idegen tekintetek előtt, vagy kibeszélés, azaz az intimitás külsővé tévése. Kísérlet arra, hogy a másiktól megvonja a saját hangját, szavát szegje, és így halálra, a kommunikációból való kizárásra kárhoztassa. A botrány ebben a folyamatos és elkeseredett küzdelemben van, melynek szélső esetei az önaffirmáció és a másik elhallgattatása. Az előbbi leglátványosabb eseteit természetesen a fennálló hatalom produkálja: a minden nyilvános helyre felfüggesztett, olykor óriási méretben a szemlélő látókörébe tolaikodó vezérportrék, melyekben a hatalom nárcizmusa tetszeleg magának, megakasztják az értelemképződés spontaneitását, és erőszakosan beszűkítik a látómezőt. Az elhallgattatás eljárásai pedig ismét Foucault elemzéseiehez utalnak vissza: a hatalom bizonyos diskurzusokat némaságra kárhoztat, vagy akár ki is zár a láthatóság és a beszéd mezejéből.²⁵

²⁴ B. Groys – I. Kabakov: *Kommunálka*. Id. kiad.

²⁵ Vö. M. Foucault: *A diskurzus rendje* (Romhányi Török Gábor fordítása). In: Uő:

A botrány tehát a külső és a belső között zajlik: folyamatosan kiáradó, önmagukat és másokat kényszeresen feltáró szereplők szólamai gabalyodnak egymásba, és hozzák létre a drámai szituációt. A dialógus agonikussá válik, a tét pedig a fennmaradás maga. Bahtyin a dialógust lételvvé is emeli: „egyetemes jelenség, amely áthatja az egész emberi beszédet és az emberélet minden viszonyát és megnyilvánulását, általában véve mindazt, aminek értelme és jelentése van.”²⁶ A dialógusban új értelmek jönnek létre, sőt, egyáltalán minden, aminek értelme és jelentése van, olyan aktusokban konstituálódik, mint a megosztások, feltárások, láthatóságok, beszédek és hangok.

Mindezek tükrében pedig új megvilágításba helyeződik az is, amit Foucault és Kabakov nyomán fentebb állítottunk a terror és hatalom természetéről, hiszen most már az alábbiakat lehet kijelenteni róluk. Azon túl, hogy a terror és a hatalom korántsem monolit képződmények, azt is hangsúlyozzuk, hogy kifejezetten drámai és dialogikus karakterűek, melyek kielezett formában agonikussá válnak, és ez esetben a kommunikációból való kizárás nem csupán értelemtől és jelentéstől való megfosztást jelent, hanem halált is. Az élet tehát hangsúlyozottan polifón természetű,²⁷ az élet eleme a dialogicitás, a dialógusban pedig egyrészt mindaz, amit értelemnek és jelentésnek nevezünk, inherens és konstitutív, s rajta kívül nem létezik sem egyik, sem másik, másrészt pedig szintén alapvető fontosságú karakterisztikumuk, hogy a polifónia és dialogicitás olyan hangáramlatok, jelentésképző- és adó közegek, melyek a totális feltárára irányulnak; a beszélők lemeztelenítésére – botrányra.

Gesamtkunstwerk Szovjetunió

Mindezek a formai jegyek válnak jelentésképző erővé Kabakov installációiban is, noha ezekben a drámaiság transzformációja megy végbe. A bennük felcsendülő szólamokban sokkal inkább a homogenitás dominál, és a párbeszédekben hétköznapi, kicsinyes

A fantasztikus könyvtár, Bp., Pallas Stúdió/Attraktor, Bp., 1998.

²⁶ Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (Könczöl Csaba fordítása). In: Uő: *A szó esztétikája*. Gondolat, Bp., 1976. 78.

²⁷ Vö. M. Bahtyin: *I. m.* 110.

témák jelennek meg: a kommunálka közös tereiben lejátszódó mindennapos beszélgetések, melyek belesimulnak a szovjet világ univerzális karattyolásába. Dráma azonban mégis van, mint ahogyan dialógus is. Ahhoz azonban, hogy ezt bebizonyítsuk, ideje most már közelebbről is szemügyre vennünk a már sokat emlegetett installációkat.

A legáthatóbb és leghangosabb szólam a rádiókból és hangszórókból is sugárzó állam-logoszé, mely a hivatalos ideológia szócsöve volt, és ostobán optimista, utópisztikus tirádákban ünnepelte magát. A földi paradicsomot hirdette, míg a valós szovjet élet a kommunálka pokla volt. Ez azonban egy sajátos skizofréniát hozott létre: nem a mindennapi élet realitása opponálta az ideológia szólamait, hanem az utópia lett a hétköznapi túlélési stratégiája. Mert „nem hagyhatjuk el a paradicsomot” – ahogy Kabakov állítja –,²⁸ a paradicsomban való hit akkor is létrehoz egy sajátos „mitologikus tudatot”, ha tökéletesen hamisnak bizonyul, és a valóság minden egyes eleme ellentmond neki. Ez azonban paradox módon nem cáfolja, hanem ellenkezőleg, megerősíti a hitet a földi paradicsomban. Az ellentmondás a jelen sivársága és az utópisztikus jövő között a totalitarizmus logikájában megszűnik ellentmondás lenni. Groys szerint ugyanis a sztálinizmus ideológiája minden ellentmondást egyesít egy nagy totalításban, s minden következetes logika számára tökéletesen irracionálissá válik.²⁹ Szembeszegülni vele nem egyszerűen az ellenállás egy formája (azaz a hatalom és terror relációinak pusztán egy jelensége), hanem a gondolkodás olyan egyoldalúsága, mely nem elég nyitott az ellentmondások totalításának befogadására. Ezzel együtt pedig az ideológia által sulykolt szólamok a tér és az idő hagyományos koordináták mentén való szerveződését is utópisztikus konstrukcióvá teszik: a valós világra másolódva jön létre a földi mennyország. A mitologikus tudat számára a Szovjetunió totalitása vallásos színezetet ölt: „ezért beszéltek annak idején a mindennapok minden egyes eseményéről oly módon, ahogy korábban csak Istenről lehetett beszélni”.³⁰ A Szovjetunió ezen

²⁸ I. Kabakov – B. Groys: *Die Kunst des Fliehens*. Id. kiad. 55.

²⁹ Ld. B. Groys: *Ideológiai építmény*. In: Uő: *Az utópia természetrajza* (Sebők Zoltán fordítása). Kijárat, Bp., 1997.

³⁰ B. Groys: *I. m.* 28.

tudat számára egyaránt atópikussá és utópikussá válik, hiszen az ideológia mintegy betársul a tér és az idő dimenziói közé: a jelen a valóra vált ígéret földje lesz akkor is, sőt, főleg akkor, ha minden egyes tapasztalati tény ellentmond neki.

Ezt azonban úgy jellemzi Kabakov, hogy a lepusztulás, a romlás, a gazdaság és a társadalom teljes csődje nem valamilyen szerencsétlen esemény következtében alakult így, hanem ez a dolgok természetes állapota. Mint ahogyan az ember nem fordul a hőés ellen, ha szakad, éppúgy nem próbálja meg szenvedéseit azzal csillapítani, hogy a párt ellen fordul, vagy ellenpártot alapít, mert a szenvedés a szovjet ember szokásos állapota. „A sztálini kor számunkra klimatikus, és nem szociális jelenség volt [...]. Országunk nem ismer szociális életet, hanem csak szociális klímát.”³¹ A rettenetes állapotok miatti szenvedés univerzalizása azonban nem az ideológiát és az utópiát tette hiteltelenné, hanem az összetartozás kommunális tudatát erősítette: mindenki így él, ez a lét egyetemes és totális állapota, „valamennyien egyetlen kommunális lakásban élünk”.³² Ebben a nagy, közös lakásban pedig a hangszórókból áramló frázisokhoz hasonul minden egyes külön szólam. S azt hiszem, ezen hasonulás reprezentációja, valamint magának az átváltozás folyamatának a megjelenítése Kabakov műveinek központi szüzséje.

Az ideológia nyelve ugyanis egy saját határaihoz juttatott kommunikációs forma, mely egyrészt mindenütt jelen volt, másrészt tökéletesen meghasonlott saját magával. Elveszítette referencialitását, dezszemantizálódott, manipulálódott és üres rituálévá vált. „Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – ez a nyelv határtalanul terjedt, s a maga jeleivel az egész szovjet környezetet megtöltötte.”³³ Ezzel a nyelvvel szemben léptek fel a klasszikus modernista művészek, például Brodskij, akik a nyelvet új tartalommal próbálták meg feltölteni. Kabakov szándéka azonban nem új tartalmak létrehozása, a nyelv megtisztítása volt, hanem a roncsolt, torzított nyelv kisajátítása, azzal az ideológiai, utópisztikus-futurisztikus ballaszttal együtt, mely ráarakódott. Művésztszával, Bulatovval együtt „nem az volt a céljuk, hogy az uralkodó

³¹ I. Kabakov – B. Groys: *Die Kunst des Fliehens*. Id. kiad. 60.

³² I. Kabakov – B. Groys: *I. m.* 61.

³³ B. Groys: *A szöveg mint monstrum*. Id. kiad. 48.

nyelvet lerombolják, vagy hogy újat és autentikusat helyezzenek vele szembe, hanem hogy a valóságosan létező hivatalos nyelvet a maga mechanikus működésmódjával, szintaktikai automatizmusával, valamint az igazságtól, a tartalomtól, a kifejezőerőtől és értelemről való megfosztottságában saját nyelvként használják”.³⁴ Egyidejűleg alakítva ki ironikus viszonyt hozzá, valamint fogadva el egyetlen lehetséges megszólalási formaként, mely minden torzulása dacára, vagy talán éppen ezért képes a dialógus fenntartására. Kabakov – éppúgy, mint Dubravka Ugrešić – elfogadja a számára adott fakticitás abszurditását és esetlegességét, s az ellentmondásokat nem feloldani akarja, hanem felmutatni őket, és játszodozni velük. Ezért, hogy az általa használt képi és nyelvi világ a hétköznapi szovjet valóság parafrázisát mutatja fel: saját magát, több lehetséges olvasat szekvenciájában, melyek egyike természetesen az irónia, de éppoly nyomatékosnak tűnik a nosztalgia is.

A világűrbe

Kabakov *A peremen* című installációja³⁵ egymás mellé helyez hétköznapi használati tárgyakat, melyek a kommunális lakás konyhájából származnak: hullámpapírt, rézkarikát, konzervdoboz tetejét, papírfecnit, Moszkva utcáinak szemetét és kétsoros cetliket, melyek az egyes darabokat értelmezik. Maguk a tárgyak madzagon függnék a kiállítóteremben a fal mentén a plafonról. Középen nyomasztóan nagy, üres tér. A felfüggesztett tárgyak egyszerre veszik körbe ezt a nagy Semmit, ürességet, valamint rekesztődnek is ki belőle. Sokat elárul Kabakov alapvető térélményéről egy nyilatkozata: „A nyílt tér hatalmas, irracionális és embertelen. [...] Egyedül Oroszországban tapasztaltam ezt a metafizikailag ellenséges és az emberi életet fizikailag tönkretévő teret, amely irracionális, iszonyatos és félelmetes.”³⁶ Ezen hatalmas tér mintegy kiveti magából, és saját peremére szorítja az emberi létezés tárgyi és nyelvi formáit. Az emberi létezés

³⁴ B. Groys: *I. m.* 49-50.

³⁵ Lásd: Forgács É.: *Az ember, aki a világűrbe repült a lakásából*. In: Uő: *I. m.*

³⁶ Forgács É.: *Ők, azok, ott*. In: Uő: *I. m.* 115.

csupán a semmi peremén meghúzódva kap helyet. Ez azonban korántsem azt jelenti, hogy ezzel a semmiből valami lett, vagy hogy a használati tárgyak jelenléte megszelídítette volna az irratlan nagy teret. A semmi mintha pusztán megtűrné peremén az emberi jelenlétet, vagyis nem a teljes emberi jelenlétet, hanem annak pusztán hátrahagyott, szemétté vált, roncsolódott és fragmentálódott nyomait.

Tárgyi szinten ezt a szemét reprezentálja. A szemét Kabakov installációinak alapvető eleme és közege, szinte szakrális jelentőséggel bír számára; egy elmúlóban levő világ hulladékai, nyomai, amelyekből rekonstruálni lehet az egykori életvilág „szociális klímáját”, és létrehozni annak múzeumát. A művész a következő anekdotával illusztrálja ezt: Moszkva köztudottan koszos. Szemetesek az utcák, koszosak az épületek, a szennyvíz elárasztja a lépcsőházakat, stb. Aki kívülről érkezik ebbe a világba, annak a számára egzotikus az egész atmoszféra; a háznak, a városnak, és egyáltalán az egész szovjet-orosz életnek az állaga. Ahogy fogalmaz: „Csakhogy mindez a külföldi számára egy múzeum.”³⁷ Aztán a látogató belép a műterembe, és ugyanazt találja bent is, amit kint: teljes elhanyagoltságot és koszt. Majd kíváncsian várja, hogy találkozzon a művel. Erre a művész lelkesen kihúz egy fiókot előtte, ami ugyanazzal a szeméttel van tele, ami az utcákat is elborította. S ekkor katarzis következik be. „A szemlélő megérti, hogy megtalálta a megfelelő helyet, és valóban művészettel szembesült. Minden korábbi olybá tűnik most, mint egy küszöb a múzeumba való belépés előtt, minden rituálévá változik át...”³⁸ A felmutatás gesztusa és mikéntje az, ami a kommunálka teréből színpadot varázsol, a szemetet pedig egy hajdani életvilág relikviáiként állítja elénk. Ez a gesztus gyökeresen átértelmezi a banális, hétköznapi életszituációt, és a „ready made” művészetét valóban a világ húsába helyezi – alighanem ezt a katarzist írja le a horvát író is fentebb idézett beszámolójában. A szemét pedig a teljes emberi jelenlét nyomaként tűnik fel, az emlékezés, a narrativitás egyetlen médiumaként. Egyedül ez alkalmas arra, hogy foltot ejtsen, hogy beszennyezze a makulátlan semmit, tisztaságot, ürességet: „a szemét nálunk a létezésnek magának a

³⁷ B. Groys – I. Kabakov: *Die Kunst des Fliehens*. Id. kiad. 111.

³⁸ Uo.

szinonímája”,³⁹ és ha nem is teljes jelenlétet reprezentál, de ennek legalább a nyomát – s mind a „jelenlét”, mind pedig a „nyom” fogalmak metafizikai terminusokként értendők. Erről bővebben később. Most nézzük meg a nyelviség síkját is.

A tárgyak mellett dialógus-foszlányok lógnak még cetliken a madzagon. Ilyeneket olvashatunk rajtuk:⁴⁰

„Valja, kérlek, ne szólj bele. Magam is tudom, mit csinálok.”

„Ne felejtsd el elhozni tőlük a vödört. Úgyszincs szükségük rá.”

„Miért dobsz ki engem? Talán zavarlak?”

„Szeretsz? Akkor menj le kenyérért.”

„Néz meg, mi az ott a vállamon. Már két napja nagyon fáj.”

„Itt minden olyan unalmas. Elmegyek innen máshová.”

Stb.

Ezek a dialógus-foszlányok a kommunikáció nullfoka felé gravitálnak, ugyanakkor nyelvi formaként még működnek, noha az intencionált tartalom mellett saját ürességükre is rávilágítanak. A nyelv semmitmondó frázisokká meztelenedik – akár azt is mondhatjuk, hogy az ijesztően nagy, üres tér semmije lopakodik bele a szintaktikai formákba és az őket használó emberi viszonylatokba. A semmi egyszerre szorítja peremére, és láncolja magához a kommunális világ tárgyait, nyelvét és a benne konstituálódó emberi magatartásformákat. Ami van, az is csak félig van, a másik fele a semmi. Teljes jelenlét lehetetlen: az atópia terében és az utópia idejében a félegzisztencia, a köztes lét, a nyom-lét az egyetlen lehetőség a létezésre.

Az emberi dialógus pusztá zörejjé változik át. Kiüresedik, csupán nyomszerűen utal egy olyan beszédre, amely igazságértékkel, referenciával és performatív értékkel rendelkezik. A kommunális világban azonban semmi más szerepe nincs, mint a dialógus látzatának pusztá fenntartása, ahogyan Kabakov fogalmaz: részvétel az egyetemes kotkodácsolásban. Ennek a beszédnek már nincs értelme és nem mutat rá semmilyen igazságra: „minden felcsendülő, eleven hang a végtelen, halott, tisztán vizuális, azaz

³⁹ B. Groys – I. Kabakov: *I. m.* 106.

⁴⁰ L.d. Forgács É.: *Az ember, aki a világűrbe repült a lakásából.* In: *Uő: I. m.* 123.

néma szöveg játékanak eleme”.⁴¹ Kabakov, amikor azt mondja magáról, hogy ő nem más, mint a szovjet élet krónikása vagy etnográfusa, akkor voltaképpen gyűjtőszenvédélyét próbálja meg definiálni. Hangokat gyűjt és tárgyakat. Dialógus-foszlányokat, és eldobott szemetet. A rögzített hangokat kommentárokkal látja el, valamint maga is fiktív személyeket talál ki, szólamokat ad a szájukba, s ezeket is kommentálja.⁴² Úgyszólván maga is részt vesz az egyetemes kotkodácsolásban, műveiben a *nagy szöveget* beszéli és kommentálja tovább – hiszen a halál nem más, mint a kommunikációból való kizárás, a művészet viszont megmenthet a halhatatlanság számára. A művészet pedig a szeméttel dolgozik, mert – ahogyan Kabakov nyilatkozza – „a szemét azonban örök számomra, mint maga az élet”.⁴³ Ami örök, az a hulladék, a nyom valamint az általuk generált utalások játéka. Az alapvető emberi létmód a fentebbiek jegyében a köztességben lebeg: „a posztmodern embere bizonyos értelemben nem született, következképpen meghalni nem fog. Ez a szöveg végtelen játékában lebegő egzisztencia valahol az élet és a halál között szituált.”⁴⁴ (Az orosz posztszovjet szituáció pedig többé-kevésbé a nyugati posztmodernitással parallel jelenség.)

A nyelviségnek tehát több síkja vetül egymásba. Egyrészt beszélünk fentebb az ideológia frázisokban harsogó, deszemantizálódott nyelvről. Aztán ugyanez a nyelvi alakzat reprodukálta magát a mindennapok nyelvében, a kommunálka lakóinak nyelvében, mely éppolyan üresnek és semmitmondónak bizonyult, mint az állam-logosz monológja. A kommunális nyelv ugyanakkor mégsem veszíti el teljesen pragmatikus karakterét, hiszen ha nem is a teljes értékű kommunikáció, de az emberi létezés egyetlen közege. Ez az emberi létezés pedig a kommunális lét, a kommunálka pedig mint metafora Kabakov szerint nem csupán a szovjet világ, de az emberiség metaforája. Létezni annyi, mint a kommunálka lakójának lenni. A kommunálka tere azonban az atópia, ahol az emberi létezés a semmi peremére szorul. Ideje pedig a folytonos elhalasztódásban levő utópia, mely a

⁴¹ B. Groys – I. Kabakov: *I. m.* 25.

⁴² Lásd: a *Tíz karakter* című installációját, mely tíz orosz kisember fiktív történetét meséli el.

⁴³ B. Groys – I. Kabakov: *I. m.* 15.

⁴⁴ B. Groys – I. Kabakov: *I. m.* 32.

logika megbolondításával ugyanakkor mégiscsak földi mennyországá várázsolja a szeméttel borított, folyton morajló hétköznapi valóságot.

Ebben a folyamatos morajlásban, zörejlésben pedig a mindennapok kis drámái játszódnak le. A hatalom nyelve széthasad, és a hétköznapi dialógusaiban reprodukálja magát. Az állami represszió monológia a zörejek polifóniájává sokszorozza magát, s így jön létre a terror fentebb elemzett alakzatainak sokfélesége és sokféle relacionalitása. A beszéd, a dialógus ugyanakkor lemeztelenítő és feltáró karakterű: minden intimitást közszemlére tesz – s amennyiben a kommunikációból való kirekesztés a halállal egyenértékű, akkor ez is különös jelentőséget nyer. A kommunálkában beszélni nem más, mint fennmaradni – ugyanakkor lelepleződni. A dialógusban, az egyetemes kotkodácsolásban akkor is muszáj részt venni, ha a hangok, a szólások ellenünk irányulnak. Márpedig Kabakov koncepciójából éppen ez látszik kirajzolódni. S ezzel talán elértünk oda, hogy a fentebbi megfontolások fényében új megvilágításban áll előttünk a kommunálka mint totalitás, mint installáció és mint Gesamtkunstwerk. Vagyis mi állunk benne, immáron a világ húsában, a semmi peremén, élet és halál között.

Az egyetlen lehetőség kiszakadni a kommunálkából, eloldódni a köztességtől – a menekülés. Kabakov több munkája is, több verzióban foglalkozik ezzel a lehetőséggel. A szorongást alapvető létélményként értelmezi, heideggeri értelemben: a szorongás megnyilvánítja a semmit. Ebben a semmiben vagy feloldódunk, mert szétfoszlatja az emberi létet és beszédet, vagy pedig kime-nekülünk belőle.

Ez utóbbi stratégiát viszi színre *Az ember, aki a világűrbe repült a lakásából* című installáció. Szűk, hosszúkás, cellaszerű helyiség – akaratlanul is Raszkolnyikov szobája juthat eszünkbe róla. Hosszában egy fémváz, összecusukható priccs fér csak el benne, rajta gyűrött pokróc. A falak teleragasztva képekkel, melyek nyomasztó zsúfoltság érzetét keltik. Rengeteg szín, melyek kifárasztják a tekintetet, és rengeteg arc, a kor modorában ábrázolva, akik szerzetesi magányában sem hagyták egyedül a szoba lakóját. Aki, bár egyedül élhetett, de a falakról rászegeződő tekintetek mégis megidézték számára a kommunális világ szellemét. Szobáját, akár önként, akár nyomásnak vagy csak szokásnak

engedelmeskedve a korszak ikonjaival töltötte meg, így hiába a magány, a tekintetek mégis betolakodnak privát szférájába. A falon figyelő arcok erőszakosak és önaffirmatívak, de sematikusán ábrázolt, bárgyún optimista mosolyuk mögött mégis az ostoba világjobbítók kegyetlensége van: nem tűrik az ellenállást. Körbeveszik, és vallatják a szoba lakóját, aki inkább a menekülést választja.

A priccs mellett, a plafonról lóg a szerkezet, melyet a lakó maga tákolt össze. Négy oldalról vastag szalagok, rugókkal meghosszabbítva, s ezek tartanak egy föltehetően bőrből készült ülést. Alatta két támla nélküli széken vastag deszka: erre állt fel, mielőtt beleült az ülésbe, mely a rugók segítségével kirepítette a világűrbe. Nem kell túl morbid fantázia hozzá, hogy a bitófák alá helyezett kis emelvény jusson eszünkbe róla. A deszkákon és a padlón por és törmelék, néhány felborult tárgy, valamint egy pár ócska cipő középen az ágy és a deszkaalkalmatosság között. Mintha eldöntetlen lenne, hova is tartozik: viselője az ágyba lépett ki belőlük, vagy egyenesen a világűrbe. Van Gogh parasztcipőinek az inverze mintegy – nem „mered ránk” belőle a „munkásléptek fáradtsága”, és nem „sűrűsödik benne” a „lassú járás szívóssága”.⁴⁵ Használták a pár lábbelit valaha, aztán ott hagyták. Az ágy és a világűr között – pusztá hátrahagyott nyom, kacat, szemét.

Emberünk pedig maga eszkábálta alkalmatossága segítségével átszakította a plafont és eltűnt. Hiányára nyomatékosan mutat rá a közép, azaz az ülésre és a deszkákra irányított, éles fény. „A szoba őrzi a menekülés vad energiáját...”⁴⁶ A menekülés valóban vad, elkeseredett – és képtelen. A kezdetleges szerkezet azokra a repülőgép-kezdeményekre emlékeztet, mikor emberek szárnyat erősítettek a vállukra, és ezek segítségével akartak a levegőbe emelkedni. Romantikus, naiv és kudarcra ítélt vállalkozás. Valószínűleg a szoba lakója sem jutott a tetőnél tovább, megrekedt valahol a szűkös szoba és a végtelen világűr között. Az egyikre igényt formál, a másiból már kijelentkezett: jelenléte sehol sincs, a tér pedig a maga fizikai konkrétságában kicsúszott

⁴⁵ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete* (Bacsó Béla fordítása). Európa Könyvkiadó, Bp., 1988. 57.

⁴⁶ Forgács Éva: *I. m.* 131.

alóla. Nincs sehol és nincs már semmikor. Cipőjében sem a vise-
lés melege lapul, hanem a távozás hátrahagyott űrje. Menekülé-
se lehetetlen vállalkozás: köztes-mivoltát nem feloldani, hanem
csak megismételni tudja.

S talán az ismétlés az egyik kulcsszava Kabakov művésze-
tének is. Mintha arra vállalkozna, hogy vég nélkül reprodukál-
jon egy valaha volt világot, összeállítsa mintegy ezen „szociális
klíma” enciklopédiáját, és rituálisan újra és újra színre vigye
ugyanazt a drámát. Szereplői azonban valamennyien emigráltak
az általa rekonstruált terekből, s csak nyomaikat hagyták hátra:
csupa semmire sem jó kacatot, teljesen esetleges konstellációban,
s mintha az emlékező képességeire bízta volna az őket megidé-
ző narratíva létrehozását. Mint ahogyan a berlini állatkertben
kiállították egy elefántfóka gyomrának tartalmát, Kabakov is a
kommunális világ hátrahagyott szemetével idézi meg egy hajdan
volt világ atmoszféráját, amely a rituális újrajátszással rámásoló-
dik az idő és tér dimenzióira, s kibillenti őket mindenkori itt és
most-jukból. Vagyis azt mutatja fel, hogy az itt és most-jelenlét
éppoly illúzió, mint a menekülés.

II.

ÉPÍTETT UTÓPIÁK



Berta Erzsébet:

Sakálok és arabok

A modern építészet utópiái és a totalitárius ideológiák (Diskurzus-analitikai kísérlet)

„– Herr – rief er und alle Schakale heulten auf; in fernster Ferne schien es mir eine Melodie zu sein.”
(Franz Kafka)¹

Heller Ágnes *A totalitarizmus festészete és szobrászata* című tanulmányában² fontos és finom megkülönböztetést tesz a totalitarizmusban létező művészet és a totalitarizmus művészete között, utalva arra, hogy a totalitarizmusok ideológiai és kultúragyakorlatának inherens jegye az is, hogyan bánt az utóbbi művészetével. Többnyire anatómával sújtja – fűzhetjük tovább Heller gondolatát –, felveszi ellenségképei közé, s megteremti egyfelől a nyilvános művészet ideológiai és retorikai egyneműségét (amely egyúttal a kirekesztő kánonokkal és intézményekkel fenntartott hivatalos művészet), másfelől pedig a nem-nyilvános, a hallgató vagy szamizdat művészet fogalmát (amelyet pedig a kirekesztettség egyneműsít). Vagyis a két művészet oppozicionális modelljét hagyományozza az utókorra.

A huszadik század első felének európai építészetét tanulmányozva első közelítésben egészen tisztának mutatkozik ez a képzet. Az intézménytörténeti dokumentumok gazdagon tanúsítják,

¹ Franz Kafka: *Schakale und Araber*. In: Uő: *Gesammelte Werke*. Lechner Publishing Ltd. Limassol, 1998. 36–40.

„– Uram – kiáltotta, és valamennyi sakál felülvöltött; távoli messzeségből dallamnak is vélhettem volna.”

Franz Kafka: *Sakálok és arabok* (Gáli József fordítása). In: uő: *Elbeszélések*. Európa Kiadó, Bp., 1973, 190–194.

² A tanulmány előadás formájában elhangzott *A zsarnokság szépsége – A totalitarizmus esztétikája* című konferencián. Szerkesztett változata kötetünkben is szerepel. [a szerk. megjegyzése]

hogy a korszak meghatározó totalitarista rendszerei – a német nemzetiszocialista és az orosz sztálinista rezsim – a harmincas évektől kezdve az építészeti diskurzusban is éltek az ellenségkonstrukcióval megalapozott identitásképzés technikájával, meghatározást kívánt, hogy milyen legyen a hatalmat reprezentáló *német*, illetve *szovjet* építészet. Ezeket a normakoncepciókat nem lehet persze az építészetelmélet hagyományába sorolnunk. Onnan olvasva őket épp voluntarista jelentéstulajdonításaik, az építészeti tér és forma történeti ikonográfiájának ideológiai instrumentalizációja a szembetűnő bennük.³ S ahogyan e totalitarizmusok építőgyakorlata sem munkált ki történetileg releváns építészeti stílust – noha a hatalmi erődemonstráció céljával mindig is nagy volumenben építkeztek –, éppúgy nem hagyott hátra teoretikusan érvényes építészeti irodalmat sem – jóllehet, a kurzus kritikailag is figyelemmel kísérte azt, ami az építészetben történt. Az építészet problémája, hasonlóan a többi művészetéhez, egy diktatórikus kultúragyakorlat része volt csak, amelyben egy kitalált kollektívum (a nemzetiszocialista árja, a bolsevista szovjet) identitásformáinak megkonstruálása volt az elsődleges cél, s a xenofóbia felszítése volt a tömeglélektanilag (is) leggyorsabb technika. A leleplezendő ellenség, a száműzendő idegen mindkét rezsim építészeti ideológiájában a modern építészet volt: ebbe az ez idő tájt még kísérletező, ám az indusztriális nagyváros urbanisztikai feltételrendszeréhez nagyon is adekvát architektúrába telepítette le mindkét totalitarista kultúragyakorlat a maga ellenségképét. Az idegenség, bár hasonló technikákkal

³ Az építész képzettségű ideológus Alfred Rosenberg formaelméletére gondolhatunk itt például, amely szerint – ahogyan *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* (1930) munkája spekulatívan fejtegette – a nemzet érvényes építészeti formája a gótikus–görög (!) bazilikális forma, ez felel meg az északi térfelfogásnak (*nordische Raumauffassung*), azaz a germán lélek kifejezőjének. Arthur Moeller van den Bruck *Der preussische Stil* című könyvének (1916) újrakiadása pedig a monumentalizmus – van den Brucknál egyébként a nietzscheiánus eszmehagyományba kapcsolódó – koncepciójának aktualizálásán alapult. A monumentalizmus a porosz lélek olyan építészeti elve e szerint, melyben „a heroikusan férfias önegyőzős világ legyőzéssé emelkedik, s úgy működik a kultúrában, mint a nagy háborúk, mint a népek felemelkedése, mint államalapítás [...], mint sors” (B. E. fordítása; idézi: Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Beck Verlag, München, 1986. 450.)

instrumentalizált, de másféle ideológéimákból konstruálta képzeiteit – ez a két rezsim eltérő ideológiai irányultságára is rámutat. A német náci ideológia a modern építészetet mint a bolsevizmus, s a „gyökértelen kozmopolitizmus” reprezentációját minősítette ideológiai ellenfélnek,⁴ és tudjuk, az idióma a *zsidót* rejtjelezte. Vele szemben fogalmazta meg – a magastető, fachwerk-szerkezetű vagy klinkerburkolatú Heimatarchitektur kitüntetésével –, hogy mi lenne a „*Blut-und-Boden*” ideológia építészeti megfelelője.⁵ A sztálinista kultúraideológia viszont egy hasonlóan modern architektúrát, az orosz konstruktivistákét nyilvánította ellenségnek, a „burzsoá dekadencia veszélyes szálláscsinálója”-ként, mellyel szemben a szocreál lett (egy időre legalábbis) a rezsim hivatalos építészeti stílusnormájává, mely az építészet formahagyományai felől nézve ugyancsak hibrid alakzat: a barokkból ismert tér- és tagozatformálást, a klasszicizáló tömegalakítást és homlokzatképzést, a skandináv építészetben honos nyíláskiosztást elegyítő eklektikus konstrukció. Aztán Németországban megjelent más, a nemzetiszocialista ideológiaterjesztést meglehetősen groteszk perspektívában mutató építőgyakorlat is, az úgynevezett „*Gegenbau*” („ellenépítkezés”) gyakorlata.⁶ Példás esete ennek a Baden-Württemberg tartományban egymás ellenében épített két „*Siedlung*”: a *Weissenhof* és a *Kochenhof*. A *Weissenhofsiedlung* felavatása 1927-ben a *Neues Bauen* és a *Bauhaus* intézményeiben összegyűlt modernnek⁸ első közös bemutatkozása is volt.

⁴ Szinte valamennyi művészeti ágban alkalmazták ezt a címkét a modernekre, s ahogy létezett *Musikbolscheismus*, *Literaturbolscheismus*, létezett a *Baubolscheismus* is a náci propagandaszövegek tropológiájában. Lásd: Alexander von Senger: *Der Baubolscheismus*. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*. 1934.

⁵ Az építész és művészetkritikus Paul Schultze-Naumburg hírhedt metaforájában, a „*Blut-und-Boden*”-ben összefoglalt faji művészeteszmé (Kunst und Rasse, 1927), valamint a *Német Werkbund*-hoz visszanyúló *Heimatschutz* „vidéki ház” programja kapcsolódott itt össze – meglehetősen konfúzus konstrukciójá.

⁶ A *Kochenhofsiedlung*-ot a legtöbb építészettörténeti munka is ellenprojektnek nevezi, Martin Warnke azonban a modernekkel szembeni koncepcionális ellenépítkezési gyakorlatról is beszél. Lásd: Martin Warnke: *Bau und Gegenbau*. In: Hermann Hipp – Ernst Seidel (Hg.): *Architektur als politische Kultur*. Berlin, 1996.

⁷ A kertvárosi telepes építés modern urbanisztikai gyakorlata értendő ezúttal a kifejezésen.

⁸ Olyan építészek képviselőiben, mint Bruno Taut, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Hans Scharoun, Peter Behrens, Walter Gropius.

A *Weissenhofsiedlung* egy olyan mintatelepnek készült, amely a korszerű higiéniai technológiát is beépítő, úgynevezett „egészséges lakás” eszméjét s a város funkcionalista koncepcióját⁹ volt hivatva megjeleníteni – természetesen az építészeti modernség azóta mintegy etalonná vált formaelemeivel: a szeriális gyártóságot is megcélzó, lapostetős, kubusos tömegekkel, a fehér, vakolt vagy üveggel burkolt, tagolatlan falakkal, a homlokzatel-



Weissenhofsiedlung, Le Corbusier háza

vet is megszüntető szabad alaprajzzal, a pontházaz telepítéssel. A *Siedlung* ügye hamar átlépte az építészeti diskurzus határvonalát, amennyiben nemcsak szakmai viták tárgyaként, s nem is csak a másféle építészeti hagyományokon nevelkedett vizuális közízlés megbotránkoztatójaként került bele a kulturális közbeszédbe, hanem úgy is, mint egy lehetőség az ideológiai eszmék artikulációjára. Az artikulációs médium a tömeghatásra később is fölöttebb alkalmasnak bizonyult modern vizuális „feljegyzőrendszer” volt, azaz egy képeslapként árusított fotomontázs, mely a *Weissenhof*-házak közé „az arab” képi kliséit applikálta – tevéket

⁹ A termelési folyamatnak megfelelő s a gépi közlekedésre fókuszált várostér-segumentálás (vagyis az ipari zónák, a rekreációs lakóövezetek, a hivatali centrumok funkcionális elválasztása és összekötése a gépi közlekedésre kialakított úthálózattal) elve volt ez a modernnek urbanisztikai koncepciójában.

és kaftános, turbános alakokat. A régről ismert idegenség-szte-reotípiát aktualizálásával annak vizuális sugallatát állította elő, hogy ami ez által a telep által történt, az nem „a mi világunkból” származik s ezért nem „a mi világunkba” való. Az az építészeti gesztus pedig, melynek jegyében aztán a Weissenhof közelében fekvő Kochenhofon 1933-ban a konzervatív *Stuttgarteri-iskola*¹⁰ a *Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung* kiállítására 25 min-taházat felépített, azt is meg kívánta mutatni – a *Weissenhoffal* szemben –, hogy milyen építészet a saját építészet. A *Kochenhof-házak* „ősformájául”, a polgári műveltségideál legitimációs hatás-potenciálját is felhasználva, Goethe weimari *Gartenhaus*-át vá-lasztották,¹¹ faszerkezetre kézműves technológiával építették fel, s familiáris kellemességet sugározni hivatott kerteket telepítettek köréjük. Immár valóban a „hatalom védte bensőséget” állították szembe ekként az internacionális modernnek formai szikárságá-val, a polgári kellemesség-rekvizítumot is szándékosan ellenpon-tozó funkcionalizmusával. Fontos ugyanakkor – máris jelezve az építészeti- és ideológiatörténeti szituáció összetettségét – azt is emlékezetünkbe idéznünk, hogy a *Gegenbau*, ez az építészeti formát rafináltan ideologizáló és instrumentalizáló építőgya-korlat, nem a nemzetiszocialista hatalomátvétel után kezdődött, hanem már 1925 körül megjelent Bruno Taut Berlin-Britzben épített *Hufeisensiedlung*jának reakciójaként. Merthogy a moder-neket – különösen az intézményesülten is jelentős szerepet játszó *Bauhaus*-t – legalább olyan erővel támadták az építészeti diskur-zuson belül,¹² mint az ideológiai propagandában. Lehetséges,

¹⁰ Az iskola vezetőinek a két világháború közötti német építészeti két jelentős, reform-konzervatív professzora, Paul Bonatz és Paul Schmitthenner számított. A *Kochenhof* koncepcióját a kertváros-építészetben egyébként is fontos szerepet játszó Schmitthenner határozta meg, aki ekkor már írásaiban is egyre nyilvánvalóbban kereste a nemzetiszocialisták kegyeit.

¹¹ A tervezésben pedig a nyeregteret használata volt a legelső előírás, mutatva a modernnek és konzervatívok vitájában azt a furcsa rögzültséget, amely a modern lapostetős födémszerkezet úgyszólván démonizáló értelmezésében megmutatkozott.

¹² Az első, még jórészt ízlésítéleti és szakmai támadások már 1920 táján, a weimari években elérték az iskolát, viszont még a Schultze-Naumburg részéről érkező támadásnak is voltak szakmatörténeti és koncepcióális gyökerei – valószínűleg a *Deutsche Werkbund* (melynek alapítói közé Schultze-Naumburg is számított) és a *Bauhaus* eltérő technika- és hagyományfelfogása is a motivációs tényezők között szerepelt, nem csak Schultze-Naumburg „nemzetiszocialista fordulata”.

hogy a nemzetiszocialisták ellenséggépző kultúrpraktikái azért is tudtak olyan hatékonyan érvényesülni az építészet autonóm intézményrendszerében – nagyobb presszió nélkül tudták elérni például a *Bauhaus* bezáratását s a modernista építészek tömeges emigrációját –, mert számolhattak a modernekkel szemben már korábbról táplált, jóllehet kevésbé ideologikus (de talán annál hatékonyabb) ellenszenvekkel, melyek részint a konzervatív építészek, részint az építészeti közízlés körében formálódtak meg.

A modern építészet mégsem valamiféle kritikai ösztűzbe került a harmincas évek Németországában: ha az írott és gyakorolt náci ideológia a bűnbak-funkciót juttatta is neki, nem vált politikai áldozattá, ahogy a konzervatív építészet sem lett automatikusan a nemzetiszocialista rezsim hivatalos építészetévé, jószerint csak alkalmilag volt kegyelt. A nemzetiszocialisták totalizáló kultúrpraktikáit a korszak más diskurzusformáival közös értelmezőhorizontba vonva, az ideológiai és építészeti élet dokumentumai sokkal inkább a különféle érdekek, eszmék és frázisok átvilágíthatatlan átfedéseiben, átmetsződéseiben, alakváltó hasonulásaiban kialakult diskurzív mező leleteiként állnak elénk, mintsem a politikai hatalom által kreált és egymás ellen fordított kétfajta építészet jelenségeiként. Vagyis nem az a világos oppozicionális modell rajzolódik így ki, melyben az egyik oldalon a konzervatív építészek által is támogatott s a nemzetiszocialista politikával instrumentalizált hivatalos, a másikon a modernnek tiltott és tiltakozó építészete állt. Nem egy olyan – meglehet, a totalitarizmusok örökségeként is működő – generalizáló modell tehát, amelyhez az utókorban, sok esetben a náci ideológiától való elhatárolódás kifejeződéseként, még egy esztétikai értékoppozíció is társul. Ez az értékoppozíció azt sugalmazná, hogy a modern jó, a konzervatív (és náci) rossz építészet, egyben megerősítené – jóllehet, hierarchiájában éppen megfordítaná – ezt a művészet és ideológia dilemmáját újfent megjelenítő sémát.

A konzervatív építészek az elméleteikben megfogalmazott modernségkritikával együtt sem, illetve a formaképzésükben érvényesülő klasszicizáló monumentalizmus,¹³ a lakóház-prog-

¹³ Olyan épületekre gondolhatunk itt, mint Paul Bonatz stuttgarti pályaudvara (1912), vagy Schinkel *Neue Wache*-jének rekonstrukciója (1931), melyet Heinrich

ramjaikban megjelenített regionalizmus¹⁴ ellenére sem nyerték el automatikusan a nemzetiszocialista rezsim építésügyi döntéshozóinak¹⁵ kegyeit – azok bármennyire hasonlónak látszottak, esetenként tudatosan hasonultak is¹⁶ a nemzetiszocialisták építészeti ideológiáihoz. Sok architektúra-felfogásában tradicionalista tervező pedig épphogy elhatárolódott – akár ízlésítéleti, akár szakmaetikai alapon – a náci éra építészeti életétől.¹⁷ A kegyeltek szűk körű csoportjában egyébként is a fiatalabb, pályájukat épphogy elkezdő építészgeneráció tagjai voltak többségben.¹⁸ A képletet az teszi igazán bonyolulttá, hogy a náci propaganda szövegeiben meghirdetett anatómákkal egyidőben a modernnek szintén részesedtek bizonyos nagy állami építési projektekből – főként az ipari építészetben,¹⁹ de akár a hatalmi, reprezentációs

Tessenow készítette.

¹⁴ A Kochenhofon kívül több, bár stílusán tradicionalista, városszociológiai szempontból legalábbis reformkonzervatív *Siedlung* épült a 20-as évektől Németországban, épp Paul Schmitthenner munkái is – a *Siedlung Dabheim* Berlin-Mariendorf (1919), a Berlin-Zehlendorf (1928/29) – közéjük tartoztak.

¹⁵ Ez Hitler maga volt egy személyben, a harmincas évek végén már Goebbelsnek is egyre kevesebb befolyása volt.

¹⁶ Paul Schmitthenner *Das Deutsche Wohnhaus* (A német lakóház, 1932) hírhedten opportunistá könyvét hozzuk csak példaként.

¹⁷ Heinrich Tessenow, aki tagja volt az aktivista *Novembergruppe*-nak illetve a reformkonzervatív *Ring* építészegyesületnek, szinte teljesen kizáródott az állami megrendelésekből, egy „jelentősebb” munkája volt: az 1936-os olimpiai művészeti kiállítás pavilonjának belsőépítésze. Paul Schmitthenner, aki ugyan nagyon is kereste a náci megrendelők kegyeit, azt az igazgatói állást már nem fogadta el, melyet Hans Poelzig elbocsátásával szereztek meg neki a berlini képzőművészeti akadémián; el is vették tőle *Brüsszeli Világkiállítás* pavilontervét. Paul Bonatz, aki egyébként a birodalmi autópályaépítés tanácsadója volt, a Svájc felé menekülő Bruno Taut-ot házába fogadta; később pedig kivonult az építészeti életből.

¹⁸ Paul Ludwig Troostot és Ludwig Ruffot kivéve „Hitler építészei” – Ernst Sagebiel, Werner March, Hermann Giesler, Franz Ruff, Albert Speer – pályájukat a húszas évek közepén kezdő, fiatal alkotók voltak, mind a konzervatívok tanítványai már. Kiválasztódásukat egyik oldalról, kritikátlan szolgálatkészségüket a másiktól bizonyosan ez a generációs viszonyrendszer is értelmezi.

¹⁹ A Heinkel Repülőgépgyár (1936), illetve a Hermann Göring-Werke köré épült lakóövezet (1939-től) mérnöke Gropius egykori asszisztense, Herbert Rimpl volt. A Berlin-Adlershof Légitársaság Állami Német Kísérleti Intézetét (1939) Hermann Brenner és Werner Deutschmann tervezték. A náci-érában az ipari építészeti alkotásai, a gyártelepek, műhelycsarnokok egyébként is többnyire a funkcionalista „*Sachlichkeit*” jegyében épültek.

építésben is²⁰ –, meghívásos pályázatokon vehettek részt,²¹ a művészeti testületekben – ha nem zsidó származásúak voltak – még tagságot is szerezhettek.²² Másfelől: közöttük is voltak olyanok, akik kísérletet tettek arra, hogy a modern építészetet mint par excellence német s a nemzetiszocialista eszméket kifejezni képes architektúrát fogadtassák el. A CIAM-alapító Max Cetto például szofisztikus retorikával tett kísérletet arra, hogy bebizonyítsa: „[...] heroikus egyszerűségének, konstruktív izzásának, legkivált pedig formaakarátának kérlelhetetlenségével és tisztaságával épp a radikális építészet lenne képes arra, hogy a bátor német állami művészet kőbe vésett emlékműve legyen”.²³ A *Neues Bauen* frankfurti műhelyét jegyző Martin Elsässer és Ernst May pedig azt bizonygatta Mussolinihoz címzett írásában, hogy a modern építészet jegyei – az igazság, egyszerűség, rend, fegyelem és következetesség – fasiszta jegyek is, ezért, ha „egy épület a helyesen értett modernség jegyében épült, akkor mintegy magától nyeri el egy magasabb értelemben vett fasizmus karakterét”.²⁴ Ezeket a

²⁰ A Német Munkafront (*Deutsche Arbeitsfront*) által szervezett *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit* (Német nép – Német munka) kiállításán Mies van der Rohe is részt vett. Sőt: Speer a Berlin átépítését célzó „Germania-tervekbe” is bevont modernistákat: az AEG irodáit pl. Peter Behrensszel tervezette.

²¹ A Reichsbank, az első jelentős állami beruházásnak számító épület tervpályázatára 1933-ban mind Walter Gropius, mind Mies van der Rohe meghívást kapott. A népszövetség nemzetiszocialista házára, a *Haus der Arbeit*-ra kiírt pályázaton 1934-ben Gropius is részt vett. Mies van der Rohe a Brüsszeli Világkiállítás német pavilonjára adott be pályázatot 1934-ben.

²² A Birodalmi Kultúrkamarának (*Reichskulturkammer*) Peter Behrens és Mies van der Rohe a tagjai maradtak. Behrens és a nemzetiszocialista építés viszonya egyébként máig vitatott téma az építészettörténeti irodalomban.

²³ Max Cetto, aki ugyan 1938-ban, több modern építészhez hasonlóan, Amerikába emigrált, a *Birodalom* ipari építészetét irányító Herbert Rimpl irodájában is dolgozott; az oranienburgi Heinkel Repülőgépgyár több csarnokának terve az ő munkája. Kollaborációs nyilatkozatát Lampugnani idézi: Vittorio Magnano Lampugnani: *Die entnazifizierte Baugeschichte. Architektur im nationalsozialistischen Deutschland und in faschistischen Italien*. In: uő: *Architektur als Kultur: die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970–1985*. DuMont Verlag, Köln, 1986. 234. (Berta Erzsébet fordítása). Lampugnani számon tartja Vaszilij Luckhardtot is azok között, akik kísérletet tettek a modern építészet nemzetiszocialista legitimációjára. Szinte a szurrealista képzelet munkájának tetszik, amint Luckhardt a Bauhaus-építészetet a van den Bruck-i „porosz stílus” eszméjének reprezentánsaként tüntette fel.

²⁴ Idézi: Lampugnani: *I. m.* 234. (Berta Erzsébet fordítása). Nem haszontalan azt is szemhatárunkba vonni, hogy a diskurzív viszonyok nemcsak a totalitá-

különbéle kollaborációkat nehéz koherens narratívába rendezni, hisz nem tudható már, milyen arányban motiválta őket a félelem, az opportunizmus, a megrendelés reményében működő (esetleg cinikus) pragmatizmus, a saját építészeti eszmék iránti fanatizmus, netán a náci-ideológiától való megérintettség. A dokumentumok morálevlő elbeszélése mellé – amelyikben az utólagosság perspektívája, főként a holokauszt-emlékezet a kollaboráció *versus* emigráció kétpólusú modelljébe enged csak rendezni mindenemű értelmiségi szerepvállalást – ezért lehet kíváncsi egy olyan diszkurzus-analitikai célú olvasás, amelyik a kortársi tudáshorizont rekonstruálásával kísérel meg értelemaalakzatot létrehozni az archivált adatokból. Ehhez pedig szemhatárba kell vonnunk például a háború előtti évek Németországának a történeti munkákban is „gazdasági csodának” nevezett infrastrukturális fejlődését is, amely épp egy (látszólag) modern társadalom épített környezetének kialakításában (autópálya építésben, ipari építőberuházásokban, szociális lakásprogramban) mutatkozott meg elsődlegesen – alkalmasan akár arra is, hogy a modernnek lojalitását felébressze. Ahogy a totalitárius hatalomgyakorlás politikai taktikáját, a kiszámíthatatlanságot, a kirekesztés és integrálás, a fenyegetés és csábítás időről időre változtatott kettős módszerét²⁵

rius rezsimen belül voltak kuszáltak, hanem kölcsönhatásaik interdiskurzív viszonylatrendszer is bonyolult elágazásokat és összekapcsolódásokat mutatott. Ernst May építészpályája példás esete ennek. A fasiszta kollaborációra kész May 1930-ban meghívást kapott Sztálintól Szibéria szocialista városainak (Magnyitogorszk, Kuznyeck, Lenyinszk) megtervezésére; három éven át dolgozott is a Szovjetunióban, nemcsak Szibériában, de a *Nagy-Moszkva* sztálini projektjéhez is adott be terveket (jóllehet azokat nem tartották elég monumentálisnak – akárcsak a Naumburgét Berlinben). May a háborút Kenyában földbirtokos gazdálkodóként élte túl, az ötvenes évektől újra Németországban, az NSZK-ban épített: a „*Neue Heimat*”, az „új haza” városépítészeti programjában. Vagyis, ha szemhatárunkba vonjuk a „kollaboráns” építészek állami megbízásait Nyugat-Németország háború utáni újjáépítésében, még tovább bonyolódnak a diskurzív struktúrák. Főleg, ha azt is emlékezetünkbe idézzük, hogy az Adenauer-érában ugyanolyan demonstratív identitásképző szerepben kaptak a modernnek is állami megbízásokat – hivatkozzunk csak a legeklatánsabb példára: Mies van der Rohe Neue Nationalgalerie-jának építéstörténetére. Tanulságos a német építészpályák és az egymást váltó politikai hatalmak ilyen kereszteződése, ahogy Werner Durth munkája bemutatja: Werner Durth: *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen, 1900–1970*. Krämer Verlag, Stuttgart–Zürich, 2001.

²⁵ Lásd erről bővebben: Klaus Fritzsche: *A fasiszmus* (Fiziker Róbert fordítása). In. Rubicon, 2005/4–5. 49.

is érdemes figyelembe venni a hatalomtól mint megrendelőtől *sui generis* függőségben lévő építészet megítélésekor.²⁶ Így tűnik csak elő a totalitarizmus összetettebb – s bizonynyal ezért is hatékony – hatalmi mechanizmusa, az, amint az oppozicionális diskurzív struktúra időről időre bemozdult és átkonfigurálódott. Az ellenségképzés retorikái és gyakorlatai tartósan működtek ugyan, de az ellenség tartalma is, a kegyeltek köre is mindig változott – részint a párton belüli erőviszonyok, részint a diktátori ízlés és szeszély függvényében, részint bizonyosan azzal a céllal is, hogy a hatalom meg- és kiismerhetetlen maradjon. Ismert adalék ehhez, hogy még Hitlernek is voltak olyan megnyilatkozásai, melyek – látszólag legalábbis – a moderneknek kedveztek. Az 1934-es nürnbergi Birodalmi Pártnapokon például mintha az építészeti „*völkisch-romantika*” ellen foglalt volna állást, mikor azt hangoztatta, hogy az „acél, üveg és beton korszakával ellenkezik a „gótikus bensőség” („*gotische Verinnerlichung*”), melyet pedig a párt *völkisch*-szárnya propagált.²⁷ S beszédét azért is lehetett így érteni, mert, bár a rezsim művészetpropagandáját a *Blut-und-Boden* ideológia alapozta meg, a koncepció feltalálója, az építész(!) Paul Schultze-Naumburg – mivel munkáit nem találták elég monumentálisnak – csak a magánlakás építésben jutott megbízáshoz. Sőt: Joseph Goebbels, a legmodernebb technomédiumokkal dolgozó, s a propaganda hatásmechanizmusait a modern életviszonyokhoz, nem pedig archaikus nosztalgiákhoz igazító miniszter²⁸ – aki 1934-ig még az expresszionizmusról is „*arteigene Kunst*”-ként²⁹ beszélt – szentimentalizmus-mentes, tárgyias

²⁶ Noha a megértő és a kritikai olvasásnak van azért, meggyőződésem szerint, egy világos fordulópontja: a munkatáborok. A Göring-Werke és a *Germania*-tervek építészeti ugyanis már bekalkulálták a kivitelezésbe és építőanyag szolgáltatásba az internált kényszermunkásokat (!), fotódokumentumokon látható is, hogy az építőmunkások rabok.

²⁷ Idézi: Lampugnani: *I. m.* 238. (Berta Erzsébet fordítása). Tudhatjuk persze, hogy a beszéd elsődleges célja a Röhm-puccs legitimálása volt; az építészeti kitétel ezen belül foglalt helyet, jöllehet épp így sugalmazta az építés politikai fontosságát.

²⁸ Több forrás feljegyzi, hogy Goebbels nem szimpatizált a Rosenberg-ideológia „esztétikai” implikátumaival. Vö. Németh István: *A goebbeli kísérlet. Propaganda és csábítás a Harmadik Birodalomban*. In. *Rubicon*, 2005/4–5. 59–69.

²⁹ Az „*arteigene Kunst*” kifejezésnek – mely szótári értelemben csupán azt jelenti: *sui generis* művészi – természetesen az „*entartete Kunst*” idiómája ad sajtós konnotációt. Ahhoz pedig, hogy a náci kultúrpolitikában az ideológiák-

művészetként határozta meg az új német művészetet, s ennek építészeti megvalósulását épp egy tárgyias architektúrában látta. *Az építés az Új Birodalomban* (*Das Bauen im Neuen Reich*) című könyvében a führer-építész, Paul Ludwig Troost özvegye, Gerdy Troost pedig egyenesen olyan képzetekkel élt az, úgymond, „épített nemzetiszocializmus” („*gebauter Nationalsozialismus*”) mintájaként feltüntetett architektúra bemutatásában, melyek akár a modernek ars poétikáiban is szerepelhettek volna.

„A közösség technikai építményei egyértelműen bizonyították, hogy a tiszta technikai célszerűségből szép építészeti formák fejleszthetők ki. A technika lényegéből a rendteremtő világnézet ereje értelmes formákat tud létrehozni. A mérték és rend épületei formálódtak meg itt, melyeket a takarékos és tiszta vonalvezetés tesz hatásossá, s a bennük testet öltött tiszta és precíz munka. Mindez szép összehatást eredményez. A beton, az acél és az üveg nyíltan lép itt elénk.”³⁰

Ha nem volna ismert a filológiai kontextus, a szövegrészlet jellegzetes képzetei – a technika, mint az építészet formaképző bázisa; a modern anyagok (a beton, acél, üveg) esztétikumai; a takarékoság, a mérték és a rend szociális és hatásesztétikai elve; az építőmunka éthosza – bizonyosan az európai funkcionalizmushoz vagy az orosz konstruktivizmushoz utalnának a gyanútlan olvasót. S az építészettörténet-írás is föltette már a kérdést, hogyan értelmezhető az a frazeológiai hasonlóság, amely a modern építészet ars poétikáit és a náci építészetpropaganda ilyenfajta megnyilvánulásait összeköti. Az építészetelméleti gondolkodás történetének neves monográfusa, Hanno-Walter Kruft szerint egyenesen a modernek esztétikai érveinek ideológiai konvertálására történt kísérlet ezekben a hatalmi beszédhelyzetekben, s a modern építészet – amely technológiailag is, szociális szükségletként is megkerülhetetlen volt már, s amelynek jegyében a rezsim ipari építészete létre is jött – ideológiai bekebelezése volt

kal együtt a személyi viszonyok is kereszteződtek, ugyancsak fontos indicium, hogy Goebbels irodájában az expresszionista festő, később filmkészítő, Hans Weidemann is alkalmazásban volt.

³⁰ Idézi: Hanno-Walter Kruft: I.m. 451. (Berta Erzsébet fordítása).

a cél.³¹ A „technika védte monumentalitás” esztétikája – ahogy Krufft a birodalmi építészetpolitika e sajátos náci-modernista konstrukcióját nevezi³² – mindenesetre rögzítetlennek láttatta a modern építészet státuszát a nemzetiszocialista Németországban, s a kortárs szemében úgy tűnhetett fel, hogy nincs is más kritérium, csupán a „nemzeti” jelleg számít egy architektúra-konceptió intézményi akceptálásakor.³³ A modernnek olyan prókátorai, mint Philip Johnson,³⁴ s a náci rezsim építészeti intézményrendszerével (legalábbis néhány évig) együttműködési készséget mutató *baubauzisták* és „tárgyiasok” talán így is látták csakugyan, azért bizonygatták az építésügyet is egyre teljesebben uraló *Führer* előtt, hogy a modernké is német építészet. Sőt: az, hogy a modernnek architektúra-elvei a náci kultúrapropagandában is felbukkanhattak, az építészeti és a politikai diskurzus olyan konszonáns pillanatának is tűnhetett a kortársi tudáshorizonton, amelyet épp a technikai forma ideológiai applikációt is felülíró, diskurzusokat átívelő érvényessége hozott létre – mintegy a modernnek elveit igazolva ezzel.

E kortársi tudáshorizont rekonstrukciós munkálataikor annak is szembe kell tűnnie ugyanis, miként predisponálták e gondolkodási struktúrákat és mechanizmusokat nyelvi formulák,

³¹ Hanno-Walter Krufft: I.m. 450–451.

³² A „*technikgeschützte Monumentalität*” nyilvánvalóan a Thomas Mann-i „*machtgeschützte Innerlichkeit*” analógiájára képzett, azzal párbeszédet kezdő metafora. In: Hanno-Walter Krufft: i.m. 451.

³³ Márpedig bármilyen építészeti forma *sui generis* ideologikumáról beszélni, olyan voluntarista jelentéstulajdonítás, melynek – az építészetelméleti gondolkodás is ezt tanúsítja – mindig is csak a képzelet és a retorikai találményság volt a mértéke.

³⁴ Több építészettörténeti monográfia jegyzi fel, hogy Philip Johnson – a modernnek amerikai propagátora, az egyszersmind nemzetiszocialista építész – manőverezett kitartóan Hitlernél Mies van der Rohe érdekében azzal a nem túl szofisztikus érveléssel, hogy építésze „német” művészet. Idézi Deyan Sudjic: *Épületkomplexus. Abogy a hatalmasok és gazdagok építkeznek* (Szieberth Ádám fordítása). HVG Kiadó, Bp., 2007. 38. Philip Johnson emez közbenjáró beszédét Kenneth Frampton is felidézi. Lásd: Uő: *A modern építészet kritikai története* (M. Gyöngy Katalin, Kerékgyártó Béla és mások fordítása). Terc kiadó, Bp., 2002. 305. Különösebb hangsúlyozást nem kíván, hogy maga a kiválasztódási mechanizmus – a sugások, sugalmazások, a személyes befolyások kultúrtechnikája, ami az építészeti élet e korabeli eseményeiben is megmutatkozott, s az esztétikai vitákat eldöntő uralkodói szeszély mint egyedüli, ugyanakkor roppant efemer instancia, szintén a totalitarizmusról beszél.

a korszak meghatározó kultúr-és/vagy kultuszszövegei. Azok a metaforikus és retorikus formulák (a technika és a rend sztereotípiái például),³⁵ melyek Gerdy Troost idézett szövegében egy autoriter hatalmi diskurzus fegyverfanatizmusának „szóba-hozását” tették lehetővé, a korszak – a technikai avantgarde – diskurzusok közötti beszédformáiként másféle applikációra is készen álltak. Le Corbusier néhány évvel korábban írt városelméletében (*Urbanisme*, 1925) például a geometria ideálvárosának megjelenítéséhez kínáltak formulákat, s azt – a náci propaganda-szöveg formuláival kápráztató hasonlóságban – mint „a rend” és az „összefogó erő” csodálatos képeit tették elbeszélhetővé.³⁶ S ezért már a modernnek építészeti programjának megítélése is nehéz. Hisz azok a formakoncepciók, melyeket protagonistáik épületeik elveiként leírtak, nem kevésbé voltak ideologikusak, mint azok, melyekkel őket a totalitárius rezsimek diszkreditálni akarták. Elméletalkotásukban ők is ugyanúgy az ideologikus „ráírás”, jelentéstulajdonítás, sőt megbélyegzés és ellenségképzés technikáit alkalmazták, ahogyan a totalitárius rezsimek ideológusai is. Proklamációik szenvedélyes apokaliptikus retorikája, nyelvi figurativitása, s a bennük rejtőző gondolati séma – akárcsak a totalitárius ideológiák jegyében őket támadóknál – az öröklött ideológiai diskurzusok mintáit vette alapul, létrehozva így mérész narratív konstrukciókat: épp az építészeti forma politikai applikálhatóságáról, ideológiai-eszmei tartalmairól vagy hatás-potenciáljáról.³⁷

Mindezeket az elágazó, majd egymást újra keresztező diskurzív mozgásokat együttlátva szinte úgy is tetszik, nem azt kell kérdeznünk, hogy milyen „ráolvasó” és instrumentalizációs kultúrpraktikák jegyében vált illegitimé a modern építészet a németországi náci építéspolitikában, hanem azt, hogy mégis miért nem az lett a birodalom presztízsepítészete. Bár ha csupán a totalitárius hatalomgyakorlás disszociatív retorikáját és

³⁵ De ilyennek számított a „tisztaság”, az „új ember”, a „férfias erő” diskurzusról diskurzusra vándorló, új és új alakváltozatban megjelenő képze.

³⁶ Idézi: Kruft: *I. m.* 462.

³⁷ Vö. Berta Erzsébet: „Form follow funktion” oder „form follow fiktion”? Die Ideologisierung der architektonischen Form am Beispiel politischer und poetologischer Plädoyers für und gegen die Architekturmoderne. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): *Ideologie der Form.*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2006. 169–186.

kultúrpraktikáit vagy a hatalomátvételt követő évek eldöntetlen frakciómozgásait tekintjük (ahogy az előbbi fejtegetések talán meg is idézték), *ad absurdum* még az is lehetett volna. Az *ad absurdum* itt érveléslogikai jelentésében értendő. Hiszen még ha a jövő – legyen az bármilyen ideológia jegyében elgondolva – autentikus formájának vélt technikai forma eszméje összeköthette volna is a modernnek és a nemzetiszocialisták építészeti esztétikáját, és ha a modernnek műhelyeiben akkumulálódott technikai-műszaki potenciálra a náci hatalomnak szüksége volt is (ahogy a moderneknek viszont a megbízásra volt szükségük), a totalitarista rezsimnek – a nácinak éppúgy, mint a szovjetnek vagy a fasisztának – egyúttal egy legitimáló építészeti múltkonstrukcióra is szüksége volt. Ez a múlt-konstrukció pedig – mely bár ideologikusan instrumentalizálta a föllelhető építési múlt tényeit, de nem volt független a létező építészeti hagyományoktól – az egyes totalitárius rezsimekben különféleképpen döntötte el a modernnek integrálhatóságának kérdését. Úgy tesszik, ez teszi olvashatóvá azt a jelenséget, hogy míg Németországban és Szovjet-Oroszországban a totalitárius rezsim stabilizálódásának rövidebb-hosszabb, a modern építészetet valamilyen formában még felhasználó szakaszát követően a hatalomreprezentáló presztízsepítészet valamiféle (építészetesztetikailag alig is minősíthető) pszeudoklasszicista monumentalizmusnál kötött ki,³⁸ addig Olaszországban jószerint egy modern – méghozzá építészeti minőségében is figyelemre méltó – architektúra lett a fasiszta párt és állam építészeti képviselője. Így teremtdtek meg a német, az orosz, az olasz fasizmus építészeti formavilágának példaszzerű különbségei. Ezeket a különbségeket érdemes megidézünk néhány vázlatos sorral.

³⁸ Lampugnani a birodalmi építészet kiválasztásának egy másik kontextusára is felhívja figyelmet: a harmincas évek kortárs európai építészeti folyamataira. A klasszicizáló monumentalizmus (Skandináviából kiáradóan) meghatározó irányzat volt a korszak építészeti palettáján. Felvirágzása, mely a regionális modernség kísérleteként is értelmezhető, Lampugnani szerint nem hagyható figyelmen kívül a totalitárius rezsimek stílusválasztásának magyarázatában sem. A szerzőnek ez a kontextualizálási kísérlete alighanem elhibázott: a regionális modernnek klasszicizáló formáival nem lehet megvilágítani a fasiszta és bolsevista diktatúrák építészeti ideológiáit (ráadásul ez másféle ideológiai összemérésre is alkalmas ad). Vö. Lampugnani: I.m.

A náci Németországban – hasonlóan a többi kortárs európai totalitárius államhoz és sok más korábbi abszolutista állambe rendezkedéshez – kitüntetett hatalomreprezentáló aktus volt az építés, Hitler pedig – akárcsak Sztálin, Mussolini s még jónéhány diktátorelőd – szívesen alkotta meg uralkodói imázsát mint építész.³⁹ Ezért is igen nagy számú volt a középítkezés (párt- és kultúrpaloták, stadionok, emlékművek és diadalívek épültek), melyek más korszakokban lehetővé tették volna az építészeti stílus jegyeinek kimunkálódását. Mégsem lehet totalitárius építőtípusról beszélni, még a regionális totalitarizmusokra gondolva sem, s főként nem lehet a totalitarizmusok közös építészeti stílus- vagy formafogalmát megalkotni.⁴⁰ A németországi épületeken például a monumentalitás jegyei – a főleg vertikálisan túldimenzionált méretek, a lenyűgöző tömeghatás, amelyet az építmény térbeli pozicionálása (például impozáns lépcsősorokkal) s a mesterséges fényeffektusok is fokoztak – említhetők csak sajátos formaelemként, esetleg a mereven szimmetrikus tömegtagolás, s néhol bizonyos klasszicista forma-allúziók. Valószínűleg azért is van ez így, mert a náci hatalomgyakorlásban az építményeknek sokkal inkább a térszeleleti és térkommunikációs hatásmechanizmusai jöttek számításba, semmint a megépítettség architektonikus értékei. Az építmény olyan térinstalláció volt itt inkább, mely egy politikai rítusközösség létrejöttét intencionálván, a tömeggel való, erőt adó azonosulást szcenírozta, s olyan térviszonyokat hozott létre, melyek a hatalmat inkarnáló személy(ek)et transzcendens instanciaként jelenítették meg.⁴¹ S

³⁹ Az önmagát a politikus-szerepben is *Reichsbaumeister*-ként előadó Hitler építész ambícióit jól ismeri a történetírás, de Sztálin és Mussolini is szívesen fényképeztette magát építészeti tervek fölél hajolva vagy a városra tekintő alapító atyaként, sőt Mussolini csákánnyal kezében, teátrálisan dolgozott is az általa kijelölt archeológiai feltárásokon vagy építkezéseken.

⁴⁰ A divergencia megmutatására elég, ha akárcsak találmányra kiragadunk néhány példát: Paul Ludwig Troost: *Német Művészetek Háza*, München (1937); Albert Speer: *Új Birodalmi Kancellária*, Berlin (1938–39); *Zeppelinfeld és Zeppelintribün*, Nürnberg (1935–37); Werner March 1936-os *Berlini Olimpia* stadionja (1934–36); Borisz Jofan: *Szovjetek palotája*, Moszkva (1931); Le Corbusier: *Centroszojuz*, Moszkva (1928); Terragni: *Fasizmus háza*, Como (1932); Guerrini, La Padula, Romano *Palazzo della Civiltà Italiana del Lavoro*, Róma (1942).

⁴¹ Igen plasztikus leírását találjuk ennek az architekturális terrornak Deyan Sudjic monográfiájában, ahol a szerző azt beszéli el, hogyan érte el Hitler a Birodalmi Kancellária sokkoló térhatásainak bevetésével Emil Hácha cseh elnöknel



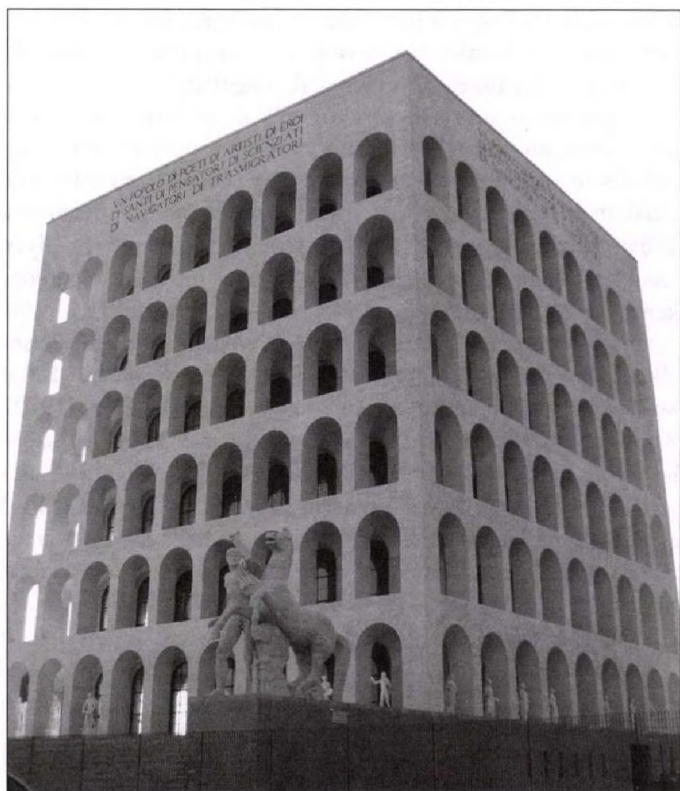
*Albert Speer: Birodalmi Pártnapok Rendezvényterület,
Kongresszusi csarnok, Nürnberg, 1933–38.*

éppen mivel a hatalomgyakorlás teátrumának proxemikai kereteként szolgáltak, elképzelhetetlenek ezek az építmények az építészeti hatás efemer elemei – lobogó zászlók, drapériák, feszített transzparenszek, harsogó fény-és hangeffektusok – vagy a különféleképpen mediatizált hatalmi jelképek (a horogkereszt, a birodalmi sas) nélkül. Ha ezekre az elsősorban a színpadi tér és a színház hatásmechanizmusaival komponált építményekre az épített architektúra hagyománya felől tekintünk, nemcsak értékelméleti értelemben marad kevés pozitív tény a kezünkben. Az olaszországi fasizmus hatalomreprezentáló építményei között (a stílust és az építészeti nivót illetően egyaránt) jóval nagyobb volt a szóródás. A totalitárius rezsimek építőstílusának tartott klasszicizáló monumentalizmus jegyei alig néhány munkán mutatkoznak csak meg, ilyen például Marcello Piacentini *Római Egyeteme*. Ez a ház, a maga klasszicizálóan tengelyszimmetrikus, ám egytömbű, csupán a falnyílások által tagolt, párkány nélküli és díszítetlen geometrikus tömegformájával, melynek a hasábszlopokra szervezett bejárati csarnok ad frontális irányultságot, s a lépcsősorral kiemelt pozicionálás monumentalitást, valóban mutat formai hasonlóságot Ludwig Troost vagy Albert Speer munkáival.

Viszont a *Palazzo della Civiltà del Lavoro* – ahol pedig az építészeti formának a „Mussolini Birodalom” Római Birodalombeli eredetét kellett volna allegorizálnia – egy hatemeletes hasáb-

országának kapitulációjának aláírását. Ld. Deyan Sudjic: *Épület-komplexus. Abogy a hatalmasok és gazdagok építkeznek* (Szieberth Ádám fordítása). HVG Kiadó, Bp., 2007. 26–30.

tömegű ház árkádsorokkal átlyuggatott falköpenyeként jelenítette meg a történeti kolosszeum-motívumot. Az alkotók – Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula és Mario Romano –, mondhatni, szürrealista felfogásban tettek eleget a legitimáló múltidézés elvárásának.⁴²



*Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula, Mario Romano:
Palazzo della civiltà del lavoro*

Giuseppe Terragni Comoban épült *Fasiszta székháza* – ez a diszkrét méreteivel és arányaival szinte kontextualista, transzpa-

⁴² A *Négyszögletű kolosszeum*nak is nevezett házat szívesen is hozzák kapcsolatba Chirico *Az idő talánya* című festményével.

rens térkapcsolatokra szervezett, modern anyaghasználatú (fém, üveg, üvegtégla) kubusos épület — pedig akár a modern építészet remekéeként is bevonulhatott volna az építészettörténetbe, ha nem ebben a funkcióban épül, s ha tervezője nem lett volna (bár korai) haláláig a fasiszta ideológia elkötelezettje.⁴³

Az olaszországi modernnek — jöllehet a *Novecento* másként, mint a *Gruppo'7* vagy a futuristák — a technika égisze alatt összekapcsolódni látták a fasizmust és az avantgarde-ot, s ezért egy fasiszta jövő építőiként pozicionálták magukat.⁴⁴

Ugyanígy az orosz konstruktivisták is azt hitték, hogy az a jövő, az az „új ember” és kollektívum, melyet építészeti forradalmuk majd megteremt, ugyanaz a jövő, melyet a politikai forradalom is megcélzott — s ezért a szovjet hatalom építészete a konstruktivista építészet. Ám kommunista hitelveikről olyan ideológiai szimbólumokként vagy politikai propagandaeszközként tervezett építmények tanúskodtak — El Liszickij *Lenin-tri-bünje* (1920) s az amerikai magasház szocialista alternatívájaként elképzelt „*félhővasaló*” irodaház-terve (1924); Vlagyimir Tatlin kozmikus projektje, a *III. Internacionálé emlékműve* (1920), Konsztantyin Melnyikov *Lenin-mauzóleuma* (1924) és szovjet pavilonja az 1925-ös Párizsi Világkiállításra például —, melyek térfelfogásukkal, észlelésmegújító gravitációs kísérleteikkel egyúttal az építészettörténet fordulópontjainak is számítanak. Ahogy a modern urbanisztika kontextusában is releváns a kommunista *Nagy Moszkva-tervek* számára készített *Zöld Moszkva-terv* (Moses Ginzburg munkája, 1930). S bár Lunacsarszkij

⁴³ Amint a többi, roppant invenciózus Terragni-munka is — például a comoi *Santeria óvoda* (1936-37), a Sevesóban épült *Villa Bianca* (1936-37) vagy Mussolini Via Del Imperio-jára tervezett *Danteum* (1938) Rómában — méltányosabb recepcióban részesülne.

⁴⁴ Szervezetük a MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* – Racionalista Építészet Olasz Mozgalma) szintén megpróbálta eladni Mussolininek a racionalista építészetet, miközben az avantgarde építészei előtt Mussolini államát próbálta a jövő modern államaként legitimálni. „Mozgalmunknak [...] nincs más erkölcsi célja, mint a fasiszta forradalom szolgálata. Ezért kérjük Mussolini bizalmát, hogy tegye lehetővé számunkra e cél elérését” – írta például Pietro Maria Bardi *Jelentés Mussolininak az építészetéről* című 1930-as röpiratában. Idézi: K. Frampton: *I. m.* 269. A fasiszta forradalom 10. évfordulójának ünnepére épített csarnokban Terragni pedig egy turbinát állított fel azzal a felirattal: „Mussolini gondolatai és tettei olyanok, mint a turbina, mely megváltoztatja az itáliai népet és fasisztákat csinál belőlük.” Idézi: G. L. Musse: *I. m.* 137.



Vlagyimir Tatlin: *A Harmadik Internacionálé Emlékműve*, 1920

populista klasszicizmus-koncepciójának jegyében⁴⁵ 1932 után a szovjet-orsz totalitarizmus is egyre inkább a pszeudoklasszicista monumentalizmust preferálta hatalmi imázsként, a modernnek még éveken át részesedtek az állampárt építészeti presztízszerűházásaiból és városrendezési terveiből – sőt egy-egy pályázatra a nemzetközi modernnek is meghívást kaptak.⁴⁶

Az építészeti modernség európai változatai és a totalitárius rendszerek európai és eurázsiai változatai tehát nem zárták ki *ab ovo* egymást, s – ahogy a képzőművészeti avantgarde több

⁴⁵ Hírhedt szlogenje – „oszlopokat a népnek” – a modern építészet szerkezeti elvét is támogatta. Idézi: K. Frampton: *I. m.* 234.

⁴⁶ A moszkvai centroszozuz-házat Le Corbusier tervezte (1928); a *Szovjetek palotája* 1931-es pályázatára meghívást kapott Gropius, Poelzig, Mendelsohn és Le Corbusier; Ernst May pedig szibériai városrendezési tervekre kapott megbízást.

irányzatában is – nem az építészek ideológiai-politikai felkészületlensége, netán kollaborációs érdekcselekvései magyarázzák ezt, amint nem is a hatalmi elit bizonyos képviselőinek (például Mussolini vagy Goebbels) esztétikai fogékonysága. A diskurzus-analitikai perspektíva azt teszi láthatóvá, hogy az említett legitimáló eredettörténetek és az építészettörténeti hagyományok konvergenciáinak vagy divergenciáinak is döntő szerep jutott abban, hogy integrálta-e – s milyen funkciókban és meddig integrálta –, avagy ideológiai ellenségként diszkreditálta egy totalitárius rezsim a modern építészetet. A nemzetiszocialista kultúraideológia a német építészet olyan – már a maguk idején is ideologikus ikonként elgondolt – romantikus, pszeudoklasszicista formáiból alkotta meg ezt az eredetet és múltat, amely felől a modern építészet értelmezhetetlen maradt. Ilyen volt Leo von Klenze *Walhalla-csarnoka* (Regensburg, 1842), mely a germán istenvilágot egy monumentálisra nagyított görög templom épületformájába telepítette le, vagy a Karl Friedrich Schinkel tervezte *Neue Wache* (Berlin, 1816–18), a nemzet hőseinek emelt görögös oszlopcsarnok,⁴⁷ s velük sajátosan kereszteződve azok a romantikus stílusfelfogások, melyek a nemzeti – pontosabban: a német – szellem eredeti építészeti megnyilatkozásának a gótikát tartották.⁴⁸

A klasszicizáló romantika ilyen forma- és eszmehagyományainak spekulatív elegyeként jöhetett létre Alfred Rosenberg építészeti normakoncepciója, mely a gótikus-görög-bazilikális épületformában látta az „északi, germán lélek” megnyilatkozását.⁴⁹ Vagyis egy olyan hibrid formában, mely nemcsak hogy nem létezett az építészet történetében, de tartórendszereik különbsége miatt nem is lenne megépíthető.⁵⁰ Olaszországban viszont

⁴⁷ De Friedrich Gilly berlini *Nationaltheater* terve (1798 körül), s az általa feltárt német lovagrend vára Marienburgban is ebbe az építészeti tradícióba illeszkedett.

⁴⁸ Ismert, hogy a német jelleg és a gótikus építőeszmé összekapcsolása a fiatal Goethe koncepciója volt (*Von deutscher Baukunst*, 1773), nála azonban a romantikus költészet poetológiája az építészeti minta, nem pedig egy „elképzelt közösség” ideológiai legitimációja.

⁴⁹ Vö. 2. jegyzet!

⁵⁰ Egy épület tartószerkezete vagy oszlop-gerendás elvű (görög templom), vagy támpilléres (gótikus katedrális) – a két szerkezeti rendszer nem keverhető.

az egykor valóságosan létező (világ)birodalom, a császári Róma építéskultúrájában kialakult formahagyományhoz – melynek archeológiai feltárásában ráadásul Mussolininak is pozitív szerepe volt⁵¹ – kapcsolódhatott a fasiszta birodalmi építés múlt-konceptiója. A kis hajlásszögű (mediterrán) tető, a félprivát köztes terek (átriumok, loggiák, árkádok), a centrális alaprajzszervezetek, a geometrikus tömeg- és ornamensképzés pedig egyébként is olyan hagyományt rajzolt elő az itáliai építészet történetében, amelybe – mondhatni – hézagmentesen illeszkedett a modern építészet forma-és eszmevilága. Az itáliai építészeti hagyományok tehát föltétlenül integratívan hatottak a modernnek hatalmi elfogadtatásában. Az marad inkább a kérdés, hogyan fogadta a szövetséges náci nomenklatura az olasz fasizmus ilyenfajta, saját eredetűen „modern” építészeti imázsát. Ha csak a Mussolini-birodalom „négyyszögletű” kolosszumát vesszük is, izgalmas a kérdés, hogyan oldhatta föl Alfred Rosenberg a dilemmát: azt, hogy a testvéri fasiszta államot ikonikusan éppen egy olyan centrális épületstruktúra alapoz meg, amelyet pedig ő a „mediterrán anya- és sár-kultusz” térformájaként megvetően állított szembe az északi germán lelket kifejező bazilikális térrel, a nemzetiszocialista építészet formaideáljával...

⁵¹ Jóllehet, abszurd volt az az urbanisztikai koncepció, melynek jegyében a *duce* el akarta tüntetni Róma építészeti múltjából mindazt, amit a középkor, a korai újkor az antik városrétegre ráépített.



Szabó Levente

Kisajátítási kísérlet

Építészet mint kommunikáció a Harmadik Birodalomban

A náci Németország építésze – mindössze 10-12 éves, azaz építészettörténeti léptékkal rövid idejűnek tekinthető periódusa ellenére – jelentőségében rendkívül összetett, megítélésében szélsőséges, s a szerteágazó kontextusok nélkül, azaz önmagában, kizárólagos építészeti szempontokból történő vizsgálata szinte lehetetlen – mondom, miközben a következőkben épp erre teszek majd vázlatos kísérletet. Természetes nehézségnek tekinthető, hogy a Harmadik Birodalom építészetének történeti-ideológiai kontextusa olyan megkerülhetetlen szempontokat követel meg az elemzéstől, amelyek szétfeszíthetik annak kereteit. Ugyanakkor az is nehezíti a kérdés építészettörténeti vagy merőben esztétizáló megközelítését, hogy a kor építésze időbeli, stilisztikai és építészettörténeti zárványként, afféle építészen kívüli világként értelmezhető.

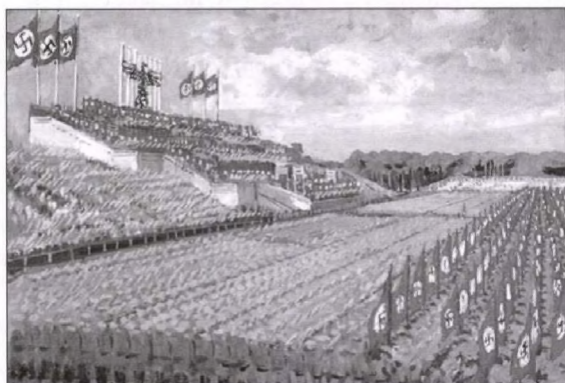
Egyszerűsítendő a vizsgálati modellt, a következőkben a náci (középület)építészetet mint kommunikációs műfajt fogom tekinteni. Céлом az, hogy feltérképezve annak rétegeit, rámutassak az azokból összeálló komplex építészeti kommunikációs rendszer inkoherencijára és önellentmondásaira. Úgy tűnik, hogy ez az immanens szempontrendszerű kritika a jelentős időbeli távlat miatt (illetve annak ellenére) érdekes szempontokat hozhat, ugyanis a náci építészet kommunikációként való értelmezése végső soron annak érdemi, építészeti kritikájához ad lényeges támpontokat. A fő kérdésünk ezért a következőkben az lesz, hogy amennyiben elfogadjuk: a náci ideológia fő célja az építészettel is a kommunikáció volt, akkor milyen mértékben tudtak ennek megfelelni azok a koncepciók, melyek főképp Albert Speertől, Berlin építészeti főfelügyelőjétől, későbbi fegyverkezési minisztertől származtak. Noha az építészeti kommu-

nikáció fogalma elég tág (a környezet, a megrendelő, az építész, az épület, a használók és az utókor szövevényes kommunikációs hálózatról beszélhetünk), a Harmadik Birodalomban *egyoldalú* közlésről volt csupán szó. Az építészet jöllehet a történeti kezdetektől fogva reprezentációs igényekre is adott válaszokat, így a náci építészeti szándékai, elsődleges és kezdeti törekvéseik bőven támaszkodhattak ebbéli mintákra. Mégis, a náci diktatúra építészete *felülmúlta* ezeket a párhuzamokat. Ennek fő oka a hitleri világkép már említett felfokozott affinitása az építészet iránt. „Szinkretista” ideológiai háttere tükröződött építészeti világában is. A hitleri építészet megalomániája, és annak az első pártnapok díszleteitől a Nagy-Berlin-tervig tartó, jól leolvasható és gyorsuló irama az irrealitás világába ugyanakkor a folyamatnak a része, amely a politikai értelemben vesztébe rohanó Németországot jellemezte a '30-as, '40-es évek fordulóján.

A Harmadik Birodalom építészete a náci korszakkal egyidejűleg ért véget, noha magában az építészetben is jelen voltak azok az elemek, melyek e bukást bizonyos értelemben determinálták. Sebastian Haffner szerint „Hitler gondolkodásának kiindulópontjai kevés kivétellel nem eredetiek. A kölcsönvett eszmékből alkotott eredeti rendszer, amely viszont bizonyíthatóan szinte teljes egészében tévedés, eszméi olyanok, mint építészeti vázlatai: az amúgy bajosan kifogásolható, konvencionális, klasszicista gyarmati stílusban rajzolt házait provokálóan eltúlzott, hivalkodó arányokkal rontotta el.”¹ Haffner építészetre is vonatkoztatott elmélete persze egy mozdulattal nehezen lenne igazolható, de ha belátjuk, hogy a náci építészet a kommunikációs struktúrájának részalmazaként értelmezhető, akkor annak működési mechanizmusait, hatékonyságát már elég pontosan tudjuk vizsgálni. A következőkben erre tennék kísérletet.

A hitleri építészet lényege jól modellezhető az *építészet mint nyelv* problematikájával. A Harmadik Birodalomban a mindent átható verbális üzenet, a „Harmadik Birodalom Nyelve” részévé vált maga az építészet is. Viktor Klemperer szerint „bizonyos értelemben [...] a zászlókkal és feliratokkal berendezett csarnokot vagy arénát, amelyben valaki beszél a tömeghez, a beszéd alkotó

¹ Sebastian Haffner: *Megjegyzések Hitlerhez* (Győri László fordítása). Európa, Bp., 2002. 115.



Az építészet mint nyelv

résznének, a beszéd testének lehet tekinteni”.² Hogy az építészet és a verbális nyelv kapcsolata korántsem nyilvánvaló, jól megvilágítja a következő két idézet. Míg az ismert olasz esztéta és író, Umberto Eco azt állítja, hogy „az építészeti nyelv egy autentikus rendszer, amelyik ugyanazoknak a szabályoknak engedelmeskedik, mint amelyek a természetes nyelvek artikulációját meghatározzák”, addig a 19. századi skót építészeti író, James Fergusson véleménye szerint „az építészet semmit sem utánoz, semmit

² Viktor Klemperer: *A Harmadik Birodalom Nyelve* (Lukáts János fordítása). Membrán Könyvek, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Bp., 1984. 54.

sem illusztrál, és nem mesél el történetet”.³ A gyakorlatban a megfeleltetés az építészeti és nyelvi kifejezőeszközök, illetve a jelentés között erősen problematikus. A kollektív és az individuális nyelv az „építészeti nyelv”-ben erősen eltérő is lehet, és az építészet többértelműsége szintén a modell alkalmazhatóságát nehezíti. Az, hogy a diktatúrák építészete mégis gyakran kezelte az építészetet egyfajta nyelvként, magyarázható azzal, hogy a totalitárius rendszer kommunikációja homogenizálni igyekezett a társadalom és a kultúra legkülönbözőbb területeit, azaz mindent a politikai célok kifejezésének és kommunikációjának az érdekében próbált felhasználni. Ez a törekvés pedig épp az egyes területek önállóságát számolta föl, így az építészet autonóm jellege is sérült. Az a nyelv, mely a különféle területeket uralta, került a többértelműséget, helyette agresszív egyértelműségre törekedett. Tény viszont, hogy a náci birodalom vizuális jeleinek, épületeinek ugyanaz a retorika volt a hátterük, ami magát az ideológiát vagy az egyes pártvezéri beszédeket jellemezte. A továbbiakban látni fogjuk ennek korlátait az építészet felől nézve.

A Harmadik Birodalom építészete tágabban értelmezve tehát, épp a retorikus jellege miatt, egyfajta *médiaként* viselkedett. A verbális, az új eszközön, a rádión át is közvetített kommunikáción, a mágikus hatású szónoklatokon túl a rendszer napi, aktuális szócsövei voltak a filmhíradók, a filmek, míg az örökkévalóságnak üzenni szándékozó építészeti törekvések ezzel párhuzamosan hatottak. A 20. század elejére a nagyváros közterei, reprezentatív épületei és épületegyüttesei maguk is a média részeivé váltak. Ezek a fajta médiumok közvetíteni tudták a társadalom önképét és mindazt a kulturális sokszínűséget, melyek a kor európai nagyvárosaira jellemzőek voltak, s melyek lenyűgöző méretű építészeti elemeit maga Hitler akarta Berlinben adaptálni (Párizs, Champs-Élysées, Garnier-opera, a bécsi Ring, stb.). Könnyen belátható azonban, hogy a Champs-Élysées-en korzózni, vagy Germania Nagy Tengelyén menetelni nem ugyanaz. Annak a városi életnek a közege, melyet a Nagy-Berlin-terv vizionált a huszadik századi nagyváros helyett inkább egyfajta neropoliszként hatott volna. A nyitottság, a többolvasatóság

³ Vö. Szentpéteri Márton: *A hatalom és felforgatói: a fasiszta építészet Nápolyban. Balkon*, 2002/1.-2. 11.

helyett itt az egyértelműsített üzenet közvetítése volt a cél. A probléma ismételten az, hogy míg a rádióban elhangzott szónoklat egyértelmű közvetítő közegen jutott el a hallgatókhoz, addig az ezekben a sajátos jelentéstartalmakat összevegyítő, torz architektúrájú terekben nem működhetett ilyen közvetlen módon. Jellemző példa, hogy az építészet nyilvánvalóan akkor volt a legtokéletesebb médium, amikor a díszletszerű, retorikus formák valóban díszletszerűen viselkedhettek: a különféle pártrendezvények kulisszáiként és látványelemeiként.

A náci birodalomban az „állam mint műalkotás” gondolata kezdettől fogva meghatározó volt. Leni Riefenstahl filmjeit⁴ tekintve a *film és az építészet* nácik által alkalmazott és megcélzott hatásmechanizmusában az alapvető dinamikát a tömeg és az egyén viszonya jelentette. A hitleri propagandafilmek tömegábrázolása lényegében ornamentals jellegű, a tömeget, mint dinamikusan mozgó esztétikai formát mutatja be. „*Te magad semmi vagy, a néped az minden!*” – üzent a korabeli náci felirat (Klemperer 1984. 27.). A náci filmek üzenetéhez hasonlóan az építészet is kezdettől fogva egyértelműen hirdette az individuum jelentéktelenségét. A Harmadik Birodalom épített környezete egyértelműen a tömegre mint kommunikációs célközönségre alapult. Keret-, staffázs-jellege, élettelenisége épp ezért rendkívül erős, ez tükröződik a fennmaradt fotódokumentációkon, de meg nem épült tervek modellfotóin is; ha a szemlélő-befogadó nem a tömeg részeként vett részt az épített környezet hatásmechanizmusában, akkor azok félelmetes üzenete-hatása sokkal erősebb, míg az eksztatikus lelkesültséget tekintve jóval kisebb lehetett.⁵ Építészet és film szorosan fonódtak össze a hitleri propaganda világában. A náci gyűlésekről készült filmekben a gyűlések helyszínei (a stadion, illetve annak díszletei) fontos, szerves részét jelentették a film vizuális üzenetének, de a nürnbergi pártnapok együttese esetében már a tervezésnek is fontos szempontja volt a filmkészítés feltételeinek optimális biztosítása. Leleplező határ-

⁴ Leni Riefenstahl főművei *Az akarat diadala* című (1934), a nürnbergi pártnapok filmje és az 1936-os berlini olimpiáról készített filmek.

⁵ Alfred Rosenberg náci főideológus szerint: „A német nemzet végre megtalálja saját életstílusát [...], amely nem más, mint a menetoszlop.” Idézi: Bihari Péter: *A németek – 2000 év Európa küszöbén*. Műszaki, Bp., 2002. 256.



Építészeti határterület: „Lichtdom” (Berlin, Zeppelin-mező; építész: Albert Speer)

területről lehet szó, hiszen a filmek építészetének természetesen díszletszerű, a tömegek háttérét adó jellege kiütözik a tényleges építészeti megfogalmazásokban is. Ennek a fajta építészetnek a gesztusrendszere (tengelyesség, nagyítás, túlzás, szimmetria, elmúlt korokat idéző-keverő formajegyek szinkretizmusa) sokkal inkább háttérrel és kerettel jelentett ugyanazon ornamentikaként, szimbólumként használt tömeghez, mintsem a való élet mindennapjaihoz szervesen tartozó világot alkotott volna. Az építészeti szándék, a kommunikálni kívánt üzenet tehát csak akkor hatott, ha az épített környezet használata is a megtervezettnek megfelelően alakult, azaz tömegrendezvények, ünnepségek, felvonulások

színhelye lehetett, de legalábbis valószínű, hogy hatása csak fokozott lelkiállapotban érvényesülhetett igazán.

Így valósult meg a nürnbergi pártnapok Albert Speer által tervezett dísztribünje, zászlóerdeje, valamint a híres „fénykatedrális”, mely a kommunikációs célt tekintve ellentmondás-mentesen hathatott. Az 1934-es nürnbergi Zeppelin-mezőre tervezett 130 légvédelmi fényszóróból álló piramisa, amelyben a fénypásmák 60-80 méteres magasságban találkoztak a magasban, nem is annyira építészeti, mint látványtervezői, végeredményben tehát filmes műfajt jelentenek.



*Romérték építés közben: a Birodalmi Pártnapok épülőfőjében lévő helyszíne
(Nürnberg, Mars mező, építész: Albert Speer)*

Elias Canetti szerint a németiség alapvető tömegszimbóluma a sereg volt, amely valójában a „menetelő erdő” tulajdonságaival bírt.⁶ A ritmus, a párhuzamosság, a sűrűség, a szigor azok a jellemzők, melyek – Canetti szerint – mély benyomást gyakorolnak a német néplélekre. Anélkül, hogy a németiségre való leszűkítést – annak sztereotipizálási veszélye miatt – maradéktalanul elfogadnánk, a tömeget, mint általános elvont fogalomra valószí-

⁶ Vö. Elias Canetti: *Tömeg és hatalom* (Bor Ambrus fordítása). Európa, Bp., 1991. 175.-176.

nűleg helytálló a kép. Speer mindezek építészeti használatát, és közvetetten azokat a tömeglélektani hatásokat, amelyek sok ember együttléte alkalmával érvényesülnek, a zászlóerdő dinamizmusával, vagy a légvédelmi fényszórók elementáris élményével a legvégső határokig fokozta. A nürnbergi pártnapok Zeppelin- és Mars-mezei díszlete, tribünje és fénykompozíciója tehát sikeres kommunikációnak tartható, de rögtön hozzá kell tenni: sajátos határterületről van szó, amelyben az építészet és a színpadtervezés, a filmes építészeti munka műfajilag összeér. Azaz amelyben, az adott műfaj törvényszerűségein belül, természetességgel lehetett a kommunikációs eszközöket csaknem kizárólagosan és sikeresen alkalmazni.

Az építészet hangsúlyai bizonyos értelemben tehát eltolódtak a *színpadiasság*, a *díszletszerűség* felé, amelyek a náci ideológia embereszmenyének, önazonosságának háttérét kívánták meghatározni. A díszletszerűséggel szembeni szándékok azonban belső ellentmondásokat is okoztak a náciizmus építészetében. Speer ún. „romtörvény”-elmélete szerint ugyanis törekedni kellett a tartós anyagok (kő, vasbeton) alkalmazására, és a jó minőségű kivitelezésre, hogy az épületek pusztulásukban is nemes képet mutassanak. Hitler kultúrpropagandájának alapvető tézise volt ez, a más terminológiával „tradícióhidak”-nak is nevezett elmélet. E koncepció szerint a történelem nagy korszakaiból csak a monumentális épületek maradnak meg, így a jelen kor építészete mindig üzenet a jövőnek. Ez a kortalanságra, építészeti erődemonstrációra való törekvés élesen szemben áll a díszletszerűen kezelt vagy használt terekkel, épületekkel, és – ahogy Friedrich Achtleitner fogalmaz – nem utolsó sorban, „a romérték számító létrehozása természetesen az utókort megvető művelet.”⁷

A nyilvánvaló példákon túl az építészet díszletszerűségére, mint definíciós peremterületre sorolható Speer megépült főműve, az 1939-ben, a berlini Wilhelmplatzon, illetve a Voss Strasse-n hihetetlen tempóban elkészült új Birodalmi Kancellária is. Az épület egyetlen hossztengelyre szervezett termék sorából állt, melyek enfilade-módon kapcsolódtak egymáshoz. Alapkoncep-

⁷ Vö. Friedrich Achtleitner: *Hely és jelentés*. (A ház a 8. századból származik és 1898-ban épült meg.) In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A modern építészet kritikai története*. TERC, Bp., 2002.

ciója az volt, hogy aki a Führer elé járul, annak különféle termekben keresztül egy 220 méteres utat kell megtennie. Az épület a legteljesebb mértékben kommunikációs és reprezentációs céllal született. A ház lényege a díszletek közötti menetelés volt. A feladat itt más: nem a tömegeknek szólt az épület üzenete, hanem az egyénnek, az alattvalónak, aki hosszas vonulása végén attól fizikailag, a monumentális látványoktól szellemileg elfáradva érkezik meg a Harmadik Birodalom vezéréhez. Az épület külseje, nehezen beazonosítható és bizonytalan hierarchiájú bejáratai elmentmondanak a belső soktermes, sokszor illuzionista vonulási tengely hatásának. Ezért a látvány-építészet csak akkor kezdett



Albert Speer, Adolf Hitler: Nagy Tengely, Berlin (1937)

el működni, mikor a látogató megtalálta a kaput, és belépett azon. A reprezentáció monumentális igénye az épület külsejét tekintve önmaga iróniájává vált, a hosszú homlokzat széttagoltsága és torz, felnagyított arányú, klasszicizáló lyukarchitektúrája nem a belső terek léptékének hatását nyújthatták. Kulissza kívül és díszlet belül is, ám kifejezőerejük aszimmetriája furcsa, torz világot tükrözött.

Siegfried Kracauer úgy véli, hogy az olasz fasizmus színpasságához képest a náci esetében többről van szó, a színpa-



Vallás, fegyver, tömeg: Náci gyűlés és egy korabeli náci plakát (fent)

diasság egyfajta fanatikus *vallás* háttérét képezte.⁸ A nemzeti-szocialista „hit” elvakultsága, destruktív jellege, önsajnálata és érzelgőssége, valamint halálkultusza mind beépült ebbe a sajátos vallásba, amely éppen erős ideológiai töltése miatt erőltetetten próbálta *szakralizálni* az építészetet.

⁸ Siegfried Kracauer: *Caligariól Hitlerig – a német film pszichológiai története* (Siklós Ferenc fordítása). Magyar Filmintézet, Bp. 1991. 178.

A méretek és a *monumentalitás* kérdésköre az egész építészettörténeten végighúzódó alapprobléma. Kétségtelen tény az is, hogy a monumentalitás, a monumentális hatás és a méretek nincsenek szoros összefüggésben. A többi 20. századi európai diktatúra építészetéhez hasonlóan a nácik is az építészettörténet klasszicizáló tradíciójából merítettek. Önmagában a klasszicizálás, a neoklasszicizmus a korban napirenden lévő, minőségi program volt világszerte. Akár úgy, mint a 20-as években Erik Gunnar Asplund építészetében (így a stockholmi könyvtár épületében), akár úgy, mint az individuális alkotói törekvésekbe beépülő stiláris elemeket alkalmazó plečniki építészetben (például az 1936-ban épült prágai Jézus Szíve Templom esetében), akár úgy, mint az Egyesült Államok identitáskeresését és felvilágosult hagyományainak kifejezését szolgáló 1940-es Henry Bacon által



Ricardo Bofill: Marne-la-Vallée, Les Espaces d'Abraxas

tervezett Lincoln-emlékmű és a John Russel Pope által tervezett washingtoni Nemzeti Galéria közvetlenül klasszicizáló formavilágában. A klasszicizálás schinkeli hagyománya azonban fokozatosan torzult, Kenneth Frampton építészetteoretikus kifejezését használva olyan „aszkrétikus klasszicizmus⁹” vált, melyben az

⁹ Kenneth Frampton: *Építészet és állam: ideológia és reprezentáció 1914–1943*. In.: Kerékgyártó Béla (szerk.): *I. m.* 288.

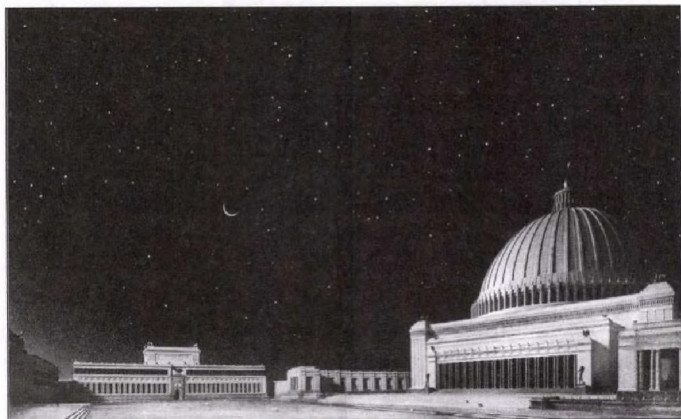


Albert Speer: Kelet-Nyugat tengely, Berlin

arányok, a lépték és a részletek már csak részeikben emlékeztettek a klasszikus gyökerekre. A leegyszerűsített formavilág és a végtelenségig eltúlzott méretek miatt a náci épületek már nem voltak képesek a klasszicizmus eszményeinek megidézésére, éppen ellenkezőleg, azok teljes megtagadását tükrözték. (A klasszicizáláshoz zárójeles megjegyzés: ha most a terjedelmi korlátok engednék, érdemes lenne a kelet-berlini Stalin Alle-t vizsgálni. Az NDK-s szocreál grandiózus sugárútja és az azt szegélyező épületek utókor általi elfogadottsága össze sem vethető a náci építészeti maradványok fogadtatásával. Ennek csak részben lehet oka, hogy a monumentális méretek zömében lakóépületekből, tehát nem eredendően reprezentatív funkciójú együttesekből állnak össze. Sőt, amennyiben a Stalin Allee architektúráját összevetnénk Ricardo Bofill Párizs melletti, a '70-es évek végén tervezett lakóegyütteseinek posztmodern építészetével, megdöbbentő formai, formanyelvi analógiákat fedezhetnénk fel.)

Albert Speer főműve kétségtelenül a Nagy-Berlin-terv, melyen 1937-től dolgozott. Berlin nagyszabású tervei nem csupán a Harmadik Birodalom fővárosának tervei voltak. Hitler a világbirodalmi ambíciók központjává akarta tenni Berlint, melynek világfővárosként a Germania nevet adta. A terv lényege az észak-déli, 120 méteres sugárutat képező és a rá közel merőleges, s részben megvalósult kelet-nyugati tengely volt.

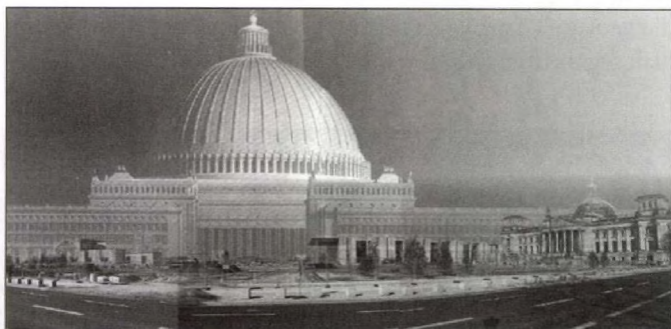
Az észak-déli tengely terve délen egy főpályaudvarral, illetve egy hotellel, kezdődött, majd a Hitler által a 20-as években felvázolt diadalív alatt futó széles utat az északi végpont, a Nagy Csarnok monumentális tömbje zárta volna. A tengely mentén jelentős és magas középületeket terveztek, majd a tengelytől távolodva egyre csökkenő szintszámú házak következtek volna, illetve nagy közparkok és egybefüggő zöldfelületek, mely utóbbiak sugarasan nyúltak be a történelmi városközpontig.



Albert Speer: Nagy Csarnok, Berlin

A tengelynek és a náci építkezéseknek is tagadhatatlan eszenciája a Nagy Csarnok terve, mely Hitler 1925-ös rajza alapján készült, és a vázlatot nézve megdöbbentő a vizuális kézi vezérlésnek ez a jól látható módja, melyet Hitler gyakorolt Speerre. Az épület előképe a Pantheon, nem véletlenül: a náci gyűlések új háza, a nemzetiszocialista ideológia kultuszhelye lett volna. (A méretek illusztrálására: 250 méter átmérőjű és 318 méter magas kupola, 180 ezer fős nagyterem, 21 millió légrétegméter.) A náci építkezések ad absurdum végpontját jelentette volna. A monumentalitást célzó nagy méret viszont – a monumentális téma ellenére – könnyen ellenkező hatást váltott, illetve váltott volna ki. Ez a kérdéskör szorosan összefügg a mérték és a lépték kérdésével. A *nagyítás* eszköze a speer-i eszközkészlet alapeleme volt. A 18. századi Giovanni Battista Piranesi rajzainak illuzionisztikus

hatását idéző tényleges nagyítás célja és hatása egyértelműen az emberi lépték jelentéktelenítése volt. A nagyítás gesztusa az építészetben nem ismeretlen. A totális nagyítás, a koncepciótól a részletekig menő lépték-torzítás azonban új, általános jellemvonása volt a kor német építészetének. A megszokott építésze-



Albert Speer: Nagy Csarnok, Berlin

ti fordulatok, formák és részletek többszörözése az emberi agyban beágyazott, megtapasztalt tudással szemben zavart, félelmet kelthetett. Ebben az értelemben a kommunikáció sikeres lehetett volna, de a konkrét stílusjegyek ilyen alkalmazása, a régi városok, városszövegek meglévő épületállománya mellett könnyen válthattak ki elutasítást. A nagyítás másik problémája a klasszicista stílus „tűrőképessége” volt. Törvényszerű volt a stiláris és formai egyszerűsödés a lépték folyamatos növelésével, azonban egy ponton a klasszikus arányokat szétfeszíti a lépték aránytalansága. A monumentalitásban benne lévő többértelműség, talányosság és az utalások gazdag rendszere teljes mértékben, szándékolt módon hiányzott a náci rendszer inkább megalomán, semmint monumentális építészetéből.

Az utókor számára érthetően nem volt problémamentes a náci építészeti örökség kritikája, ezt reprezentatív módon tükrözi a 80-as évekbeli Krier-Ockman vita. A hagyományos város, az európai város újrafelfedezése, a modern drasztikus kritikája fogalmazódott meg Leon Krier részéről, és illusztrációként fedezte fel Speer antimodernista, klasszicizáló építészetét ezzel párhuzamosan. Az építészet autonómiája jegyében az építészeti kife-

jezést, problémákat leválasztotta a politikáról és az ideológiáról. Vele szemben Joan Ockman mint a modern építészet történésze cáfolta ezt, határozottan tagadva az építészetnek a kontextusától megfosztott tárgyalását.

Krier és Ockman markáns felfogáskülönbsége csupán az értelmezések közötti konfliktusok egyik magától értetődő vonulata rá mutat rá. Krier könyvében részletesen foglalkozik a *klasszizmus* és a speeri építészet kapcsolatával. Szerinte „az építészet nem politika, csupán eszköze a politikának”.¹⁰ Alaptézise, hogy különbség van a náci építészet kulturális jelentése és a náci politikai céljai között. A vele vitába szálló Ockman szerint ez a



Giovanni Battista Piranesi: Róma

függetlenítés problematikus, hiszen a jól beazonosítható formai jegyek (szimmetria, nagyság, túlzás, tengelyesség, stb.) félreértéketlenül közvetítették a mögöttes célokat. Ockman szerint az épületek nem függetleníthetők a kontextusuktól, így a történelemtől sem, azokat „a történelem raktárai”-nak nevezi.¹¹

A háború utáni náci épületek szisztematikus elpusztítása, esetleges kortörténeti-művészi értékük vagy még inkább emlékerejük teljes mellőzésével folyt, jórészt érthető okokból. Így például a Kancellária épületének köveit a szovjetek treptow-i emlékművének és a mohrenstrassei metrómegálló burkolatá-

¹⁰ Leon Krier: *Forward, Comrades, We Must Go Back, Oppositions*. 1981. 411. (Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-84.)

¹¹ Vö. Joan Ockman: *The Most Interesting Form of Lie*. 1981. 412-424. (Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-84.)

nak építésekor használták föl, 1967-ben a nürnbergi tornyokat, 1980-ban Speer kolonnáját robbantották föl. Számos érthető és evidens magyarázata lehet persze a náci emlékek radikális pusztításának. Mégis, mintha többről lenne szó, és az erőltetett speeri kommunikáció kudarcára is utalna az utókor ítélete. Hiszen, ha az üzenet sikeresen megjelent volna az épületekben, akkor a nagyszerűség, a rend, az ünnep, az önbecsülés, a klasszicizálás elvont ideái és egyéb hívószavak talán több mérlegelésre készítették volna az utókort.

Tény, hogy a befogadói, értelmezői, ha tetszik építészettörténeti perspektíva a háború vége, majd a német újraegyesítés óta sokat változott, fokozatosan vált le az ideológia kritikájától. Az is tény azonban, hogy a berlini földalatti Hitler-bunkert, a feltárás után pár évvel, bemutatás helyett visszatemették, azaz a folyamat még ma is tart. Mégis, a depolitizált kritika (amely korántsem jelenti a párhuzamos ideológia-kritikai munka elmulasztását) az építészet eszközként való kisajátításának, mint kisebb-nagyobb léptékben mindig fel-felbukkanó törekvésnek a kritikai mintájaként ma is aktuális diskurzusnak tűnik.¹²

¹² További felhasznált irodalom: Alan Balfour: *Berlin – The politics of order (1737–1989.)*. Rizzoli International Publications Inc., USA, 1990.; Norbert Elias: *A németekről*. Helikon, Bp., 2002.; Leon Krier: *An architecture of desire*. In.: Uő: *A. Speer Architecture 1932–1942.*, AAM Edition, 1978.; Sergiusz Michalski: *Public monuments: art in political bondage, 1870–1997*. Reaktion Books, London, 1998.; Gitta Sereny: *Albert Speer küzdelme az igazsággal* (Liska E. és Somogyi P. fordítása) Európa, Bp., 1988.; A. Speer: *Hitler bizalmasa voltam – emlékiratok* (Liszkay Z. fordítása). Zrínyi Kiadó, Bp., 1996.; A. Speer: *Az új német építőművészet*. Propagandakiadvány előszava. Berlin, 1940.; Colin. St. J. Wilson: *Speer and the fear of freedom*. In.: *Architectural reflections*, Manchester Univ. Press, Manchester, 2000.

Gáspár László

Formavesztés az 1920 és 1945 közötti német építészetben

1. Apollóni és dionüszoszi távlatok

A totalitarista építészet formajegyeit – maradványainak folyamatos jelenléte ellenére is – csak hosszas vizsgálódás után tudnánk lexikális tömörséggel jellemezni, továbbá differenciálni a Szovjetunió három művészeti periódusa között, s megkülönböztetni a nemzetiszocializmus tizenkét évének építészetétől. Végül, ennek elkerülhetetlen következményeként, összevetni ezeket a demokratikus országok megtévesztő átfedéseket tartalmazó építészeti jelenségeivel.¹ Ha pusztán a szilárd meghatározásra szorítkoznánk, csak üres modell tárulna a szemünk elé, melyben nehezen lehetne kimutatni a mindenki számára ismerősen csengő „végső harc” történelmi teleologizmust sugalló jelmondatát, a „világ proletárjainak egyesülését” proklamáló kiáltványt vagy a Volksgemeinschaft eszméjét. Mindez jól érzékelteti, hogy a totalitarista építészet értelmezése jóval túlmutat az építészet vagy a politikatudomány lehetőségein.²

¹ A Szovjetunió esetében az első periódus az 1917-es forradalmat követő időszakot, a második a Kommunista Párt Központi Bizottságának 1932-es doktrínájától a Sztálin 1952-es haláláig terjedő „szocialista realizmus” időszakát, a harmadik az ezt követő évtizedeket öleli fel.

² A totalitarista építészeetről szóló diskurzus akaratlanul is egy nem-totalitarista, kvázi demokratikus építészettől való fogalmi elhatárolást sejtet. A mód, ahogyan az építészet megvalósulatlan tervei összefonódtak a rezsimek törekvéseivel, indokoltá teszi hogy a totalitarista építészet és utópikus eszméi között választóvonalat vonjunk. A rezsimek építészetének totaliter volta a politika- és erkölcs-filozófia felől is értelmezhető, ebben az esetben a gazdaság mechanizmusának egészében, a termelés állammonopóliumával és a nagyléptékű projektek mögötti kényszermunkával összefüggésben jelenne meg. Itt elsősorban az említett elhatárolás eredményeként megjelenő eszmei szegmensre hívnánk fel a figyelmet, mivel nem külső, hanem a megvalósult építészetet „transzcendentáló”, annak mintegy irányzékát adó utópisztikus elvárások jelölik ki az esztétikai értelmezés nyomvonalát is.

Ha a totalitarizmusok az általuk kijelölt haladási irány polgárian dekadens, burzsoá, elfajzott „kerékkötőit” nem is iktathatták ki a kulturális emlékezetből, mint ahogyan próbálták retusálással a bolsevizmus hőskorszakáról árulkodó fényképek és a kristályéjszakán máglyára vetett könyvek esetében, építményeik megelőlegezték a nélkülük elképzelt jövőt. A feltörekvő birodalmak minden időben egy hőskor, de főként saját jelenvalóságuk statuálásával állítottak követendő példát az abból nem részesülő utókor számára, ám csak a totalitarista építészetben számoltak tudatosan a kialakított terek manipulatív erejével. A hőskorszakot szignifikáló jelkép volt Arno Breker *Bajtársisasság* című reliefjének fájdalmas férfiarca, vagy Muhina *Munkás és kolhoz-paraszt*nőjének magasba emelt sarló-kalapácsa. A „végső harcot” és az „egy győzelem” jelmondatát éltető retorika, csak a politika által korrumpált monumentalizmus díszletei alatt szólalhatott meg, melynek során maga az irányzat olyan eszközzé vált, melynek a könyvmáglyák és retusált képek, a bódulat izzó kavargása felett kellett vigyázban állnia.

A delejezés, Thomas Mann által előre jelzett rítusa a század húszas évei táján vette kezdetét, amikor a történelem Chipolamestereinek szavaira világrészek estek a szekularizálódott haladásvallások önkívületébe, hogy aztán sok évtizeddel később, a felzárkózás görceivel vezekeljenek elálmodozott jelenjükért. Az 1910-es évek végén, amikor az első világháború fellegei még el sem ültek, s máris az újabb kataklizma sűrítette a közélet és a kultúra levegőjét, Ludwig Mies van der Rohe sohasem kivitelezett, de a jelen félhomálya fölé tornyosuló felhőkarcolót tervezett, olyat, amelyhez hasonló a kontinensen még emberöltő múlva sem magasodott. Ennek ellenére üvegfalú építménye és a benne megelőlegezett formanyelv, győztesen került ki az izmusok építészetének kavalkádjából. A miért-re Rohe 1919-ből származó rajza (1. ábra) adja meg a választ.

Azzal, hogy egy koncentrált tömegű, vasbeton alkalmazású toronyházat tervezett, akár a totalitarista elvárásoknak is megfelelt volna. De hogy ez mégsem így történt, abban alighanem az játszott döntő szerepet, hogy üvegfelületével a látható felszín és a statikus váz közötti kölcsönviszonyt érzékletessé tudta tenni a vizuális élményt igénylő 20. századi ember számára. Rohe tudatosan törekedett a reális igények kielégítésére: elvetette a



1. ábra: Ludwig Mies van der Rohe: Berlin, Friedrichstraße-felhőkarcolóterv (1919)

formautánczás ürességét, példaértékűnek tartotta az ókori építészet anonimitását, a tervező számára pedig a tárgyilagosságot és célszerűséget tűzte ki célul, így avanszáva vezérelvvé a korakarat követését.³ A vázlat az *Építőművészet és korakarat* című, 1924-es írásában konceptualizált elveket előlegezte meg, mely írásában az anonimitás, nagyvonalúság és egyszerűség mellett egy új klasszicizmus modernitásba való átmentésének elvi lehetőségét is körvonalazta.

Ám az átmentés problematikus jellegére utal, hogy a kérdés két évtizeddel később a katalán építész, a svájci művészettörténész és a francia festő, José Louis Sert, Sigfried Giedion, Fernand Léger *Kilenc pont a monumentalitásról* című tanulmányában is napirenden lesz még. A szerzők a monumentálisban „az ember legmagasabb rendű kulturális igényeinek”, a „közösségteremtő tudat és kultúra erejének” a kifejeződését látták, melyek akár a totalitarizmusok felfogásának is megfelelőhettek volna, ha a 4. és az 5. pont nem foglalta volna magába a monumentalizmus nivellálódására vonatkozó észrevételeket is. Az irányzat válságának okát „formai kiüresedésében” és a „modern időktől idegen

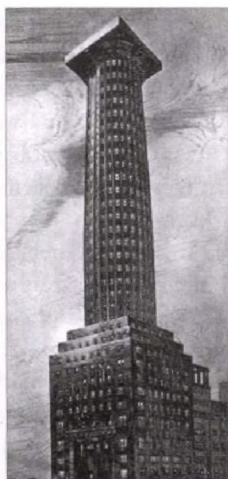
³ Vö.: Ludwig Mies van der Rohe: *Építőművészet és korakarat*. In: Moravánszky Ákos (szerk.): *Monumentalizmus. Kritikai antológia*. Terc, Bp., 2006. 86.

szellemiségében” jelölték meg, mely együttesen a formával való „visszaéléshez” vezetett szerte a világon. Míg azonban a demokráciák jelenjünkben keresték a tekintéllyel bíró formákat, addig a totalitarizmusok a múlt külsőségeit próbálták a jelenre erőltetni, s ezzel visszavonhatatlanul rátértek a Rohe-féle korakarat elutasításának mellékvágányára. Rohe kortársa, az „ornamensölőként” elhíresült Adolf Loos a *Chicago Tribune* épületére kiírt pályázatra, 1922-ben nyújtotta be egy monumentális dór oszlopfőt mintázó felhőkarcolótervét (2. ábra). A terv elutasításra került, ma azonban már világosan látszik, hogy ennek oka alighanem az volt, hogy a reális elvárásokhoz mérten nem éppen „objektív”, a totalitarizmusokéhoz képest viszont túl szürreális látványt kínált. Ahogyan mind a reális, mint a totalitarista elvárások szemében elfogadhatatlan Loos terve, úgy ez értelmezhető a mindkettő monumentalizmusával szembeni ironikus gesztusként is.

A Loos által ezen a terven szemléltetett „középút” tehát nem létezett, a reális építészet monumentalizmusának ellenpólusaként a totalitarizmusoké jelent meg. Míg a technikai főiskolák és műhelyek nagyjai, Behrens, Troost, Bonatz, a Münchenben működő *Deutsches Werkbund* elnöke, Fischer vagy Heinrich Tessenow számára a szakmai megbecsülés megérdemelt megélhetést biztosított, addig a húszas évek közepén kibontakozó válságokban növendékeik, akikben a reális megrendelések és a megvalósítás lehetőségének reménye nélkül munkált az alkotás kényszere, már nem számíthattak egyikre sem. Ennek okaként elhamarkodott lépés volna kizárólag a gazdasági recessziót megjelölni, hiszen az évtizedet uraló építészeti expresszionizmus is veszített korábbi lendületéből. Erre az „üresjáratra” jól illik Cezary Michalskinak a korszak ezoterikus eszmei hátterét vizsgáló könyvében tett megállapítása, mely szerint az 1918-as vereséget követően „a császárság helyén tátongó űr odavonzotta a múlt és jövő démonait”.⁴ A „rossz konstelláció” megteremtette a lehetőségét annak, hogy a monumentalizmus Európa középső és keleti részében a társadalmi, gazdasági válságokat, és a művészi „eltévelyedéseket” korrigáló politikai orgánumokat reprezentálja.

A totalitarista utópia, a kor építészeti fantazmagóriáinak har-

⁴ Cezary Michalski: *A náciizmus ezoterikus forrásai* (Keresztes Gáspár fordítása). Európa, Bp., 2005. 47.



2. ábra: Adolf Loos: *A Chicago Tribune terve* (1922.)

madik változata, Tessenow egyik fiatal asszisztensének főművében összegződött. A tanítvány nem is sejtette, hogy élete legnagyobb megbízásának vázlatát már itt, a berlini Technikai Főiskolán eltöltött évei alatt felskiccelte egy, a müncheni sörpuccs miatt Landsbergben raboskodó elítélt. A megbízások nélküli meddő évekre undorral révedő fiatalember Albert Speer volt, az ország pár év múlva elsőként preferált építész, akinek ez alapján kellett megterveznie és felépíttetnie a leendő világ-főváros, Berlin centrumát. Ez nem csak kormánynegyed és parlamentet, hanem a világ legnagyobb kultikus funkciót betöltő épületkomplexumát is magába foglalta volna. A vállalkozás okán tervezője egy csapásra a modern művészet fejlődésének és a monumentalizmus 19. század óta tartó válságának a keresztútján találta magát. A Rohe prognózisában és Speer víziójában megnyilvánuló ars poetica a „kevesebb több” építészeti hitvallásának időtállóságát bizonyította. A kérdésre, hogy függ-e a művész által megszólaltatott formanyelvtől egy irányzat létjogosultsága, Rohét parafrázálva igennel kell felelnünk, és ami talán még inkább emblematizálja a totalitarizmusok építészetesztétikájának sorsát, hozzá kell tennünk azt is, hogy e beismerést később Speer is megteszi, mintegy fejet hajtva az építészet apollói tárgyilagosságát summázó formanyelv előtt.

Második állomásként éppen csak utalnánk arra az időszakra, amikor ettől a beismeréstől Speer még távol állt. 1937. július 19-én Münchenben, *A Német Művészetek Háza* avatóünnepségén és tárlatmegnyitóján egy korábban deklarált elv került napvilágra, mely nem csak hadat üzent az ún. „elfajzott művészeteknek”, hanem túlmutatott a támogatottság mecenatúra-intézményén is. Az építészet esetében kimondottan szorgalmazták egy „önálló birodalmi stílus” kidolgozását, melynek során bár politikailag nem artikulálták, de mintegy az alkotóra hárították a felelősséget annak, hogy azonosul e a stílusvíziót és a monumentalizmust szintetizáló célkitűzésekkel, avagy sem.⁵ A kettő függetlenítése politikai diszkriminációt helyezett kilátásba, melynek legjobb példái a nemzetiszocializmussal szimpatizáló áldozatai. Johann Friedrich Högert klinkertéglás anyagalkalmazása és expreszszionista formaképzése miatt mellőzték, annak ellenére, hogy templomainak és irodaépületeinek kialakítása a mai napig magukra vonják a figyelmet.⁶ Az előnyben részesített stílus igénye párhuzamos volt az attól eltérő művészi irányvonalak ignorálásával, így nem meglepő, hogy a támogatott művészek tárlatával párhuzamosan került megrendezésre a tiltottaké is.⁷ Ennek folyamán mind a képzőművészet, mind az építészet diszkriminálásának a „közérthetőség” lett a legkézzelfoghatóbb kritériuma, ezzel a kultúrpolitika a kommersz és a populáris között jelölte ki az alkotó mozgásterét, megnyitva az utat a kultúra totalitarista konformizálása előtt.

⁵ A nemzetiszocialista politikus Wilhelm Frick, már jóval minisztersége és pártja hatalomra jutása előtt, 1930 táján megfogalmazta a „németidegen művészeti befolyások” eltávolításának igényét. A konzervatív építés, Paul Schultze-Naumburg segítségével már 1933 előtt létrehozott a weimari kastélymúzeumban egy olyan tárlatot, melynek célkitűzései közé tartozott a Barlach, Kokoschka, Nolde, Dix, Schmidt-Rottluff és a hozzájuk hasonló, tehát a *Neue Sachlichkeit*hez és az expresszionizmushoz kötődő művészek távol tartása.

⁶ Legkülönösebb alkotásai közé tartozik az 1930-33 között a berlini Hohenzollernplatzon felépült evangélikus templom, vagy az 1922-24 között épült *Chilehaus*, mely az *art déco* egyik legkorábbi képviselőjének tekinthető.

⁷ Még ha a „tiltás” önmagában nem is több a cenzúra intézményénél, fennáll annak elvi lehetősége, hogy ne csak a mecenatúrával ellátott kategória léte, hanem a stílusbeli önállóság lázálma előtt is biztosítsák az utat. Implicit módon már a tiltással kinyilvánították a preferált művészet irányvonalát.

2. Tömegfétis

A köztudatban meghonosodott inadekvát megállapítások során, melyek a rezsimiek sajátjának tulajdonítják az építészeti formanyelv közönségességig menő elsivárosodását, a megalománia kifejeződését, a szkizmát a nyugat és a nem-demokratikus országok építészete között, éppen a totalitarista építészet mögöttes intencióit kendőzik el, s azt, hogy a legitimált építészet ilyen minta alapján valósult meg.⁸ Németország esetében ennek hivatkozható vezérelve a művészet „elfajzását” hiposztazáló rögeszme, az *entartete Kunst* volt. Alapvetően negatív meghatározásként, a tiltás és támogatás középkategória nélküli elvét foganatosította, s ennek volt másik pólusa az önálló stílus vízióját proklamáló követelmény.⁹ Az, hogy az *entartete Kunst* negatív meghatározásként

⁸ Ez akár egy élet vesztett totalitarista álláspont is lehetne, azzal a különbséggel, hogy totalitarizmus-demokrácia szótárunk segítségével átfordítottuk a jelzőket: amit ma elsivárosodásnak látunk, az ott közérthetőség és egyszerűség volt, a monumentalizmus pedig a nép vasbetonban megörökített naiv, ám robosztus tettereje. A század eleji felfedezések, az új építőanyagok alkalmazása és a régiek továbbfejlesztése, az avantgarde emancipációs törekvései, valamint a társadalmi-történelmi kataklizmák sora az eszményi mintakép objektív, de távolról sem elégséges hátterét adták. Ha a demokratikus országok építészetétől való különbséget a társadalmi kataklizmákra és a velük párhuzamos művészeti jelenségekre adott reflexióiban jelöljük meg, valamelyest jobban be tudunk tekinteni a monumentális díszletek kulisszái mögé, ám ezek nem okot, sokkal inkább csak hátteret szolgáltatnak az építészeti fordulatok számára. Olyan fordulatra gondolunk itt, mint a Szovjetunió esetében, ahol a húszas évek El Liszickij, Ernst May, Le Corbusier nevével fémjelezhető kísérleteket, a végén – Lenin halálát követően – kiszorították a sztálini konzervatív új klasszicizmus konvenciói. Emellett, mint Németország példája is mutatja, iskolás értelemben sem állja meg a helyét a szigorú kelet-nyugati felosztás, hiszen az abban működő építészeti műhelyek nagyban hozzá járultak a Szovjetunió vagy az Egyesült Államok építészetének alakulásához. A Szovjetunió építészetét meghatározó El Liszickij Darmstadtban szerzett mérnöki diplomát, a Bauhaus Egyesült Államokban kibontakozó képviselője, Gropius a Münchener Technikai Főiskola növendékeként végzett, a tengerentúl működő és a Bauhaushoz kötődő Rohe berlini tanulmányai után, mint Gropius is, megfordult bevándorolt műhelyében, s hozzá hasonlóan az 1930 és 1933 között Szovjetunióban tevékenykedő Ernst May sem egyetlen iskolához kötődött, tanult Londonban majd darmstadti és a müncheni Technikai Főiskolán.

⁹ A német kultúrpolitika deklarátumának tiltó része az ízlésítélettől különböző elutasító gesztust rejtett magában. Az *entartete Kunst* hatásmechanizmusa nagyban hasonlít Adornonak az antiszemitizmus kérdését taglaló szóhasználatához. A *felvilágosodás dialektikájának* egy passzusában kifejti, hogy az antiszemitizmus logikája nem külső attribútumok elvetéséből indul ki, hanem sokkal inkább ab-

áltudományos magyarázatokkal függ össze, nem szorul különösebb magyarázatra, afirmációjának kísérlete, a „légvár felépítése” viszont már problematikusabb. Elsősorban nem azért, mert avított és konvencióvá merevedett történelmi stílusok lepárlásából keletkezett, vagy mert a húszas évek kudarcot valló polgári törekvéseinek és kifáradt művészeti irányzatainak a vegykonyhájában került előállításra, hanem azért, mert kisajátította a történelmi és művészeti válság megváltói szerepkörét. Az emberiség és a művészetek potentátiájának önapoteózisa az „elfajzottak” patológikus diffamálásában és abban a végzetes öncsalásban nyilvánult meg, mely szerint a válság hatósugarán kívül állnak. Az önálló stílus jegyében folyó építkezések is meglehetősen destruktívan, az építészeti tradíciók, a városrendezés és a műemlékvédelem semmi bevételeiben konkretizálódtak.¹⁰

E folyamat során mind az építész, mind a művészeti ágat a kiüresedett formanyelv szkhüllája és a *genius loci* újratерemtését megcélzó törekvések kharüdisze közé ékelték. Mint ismeretes, a

ból, hogy a rasszban az „ellenfajt”, a *Gegenrasset* látja. Az *entartete Kunst* kifejezése hasonló üzenetet tartalmaz: az elutasítás nem azt illeti, hogy valamilyen megmunkálással adott témát ábrázol vagy nem ábrázol a mű, hogy hiányzik belőle a népies idill, vagy pont leleplezett egy idillt stb. hanem azt, hogy a kultúrpolitika szemében „el-fajzott”, tehát kikerült a művészetként értelmezhető jelenségek speciális köréből, nincs keresnivalója tárlatokon, köztereken, könyvespolcokon, színpadokon és hangversenytermekben.

¹⁰ Annak idején egyszerű kíváncsiságtól vezérelve valaki úgy gondolta, hogy a lenini eszmék utódállamában, az Oroszországhoz tartozó exklávéban jó eséllyel keresheti fel Immanuel Kant emlékházát. Az illetőnek sajnos tévednie kellett, bár Leninnek Marxra és Engelsre hivatkozó propagandatevékenysége, valamint ezeknek a klasszikus német filozófia hagyományaiból merítő elgondolásaik, együttesen indokolttá tették volna ilyen emlékhely meglétét. A kíváncsiság mégis hiú ábrándnak bizonyult, Kalinyingrádban az illető már hiába keresett efféle emlékházat; bár igaz, hogy a kilencvenes években több emlékművel is pótolták a veszteséget. A sztálini politika úgy ítélte meg, hogy a nagy múltú város bombázások után megmaradt történelmi városmagja „fasiszta szellemű”, ezért az eredeti lakosság maradékát – 12 százalékát – deportálták, és a városrészt a föld színével tették egyenlővé. Ha úgy tekintjük, ez is a *genius loci* sajátos, negatív értelmezése, ahol nem tisztelik a hely szellemét, hanem tabuként „félnek”. A *Potsdamer Platz* épületegyüttesének évszázadok alatt összeforrott stílárius egységét – hazai térfélen – Königsberghez hasonló nagyvonalúsággal iktatták ki; ebben az esetben azért, merthogy útjában állt a Nagy Csarnok projektjének, de ugyanilyen radikális változáson ment volna át a keleti ortodox és nyugati építészeti elemeket ötvöző Kreml épületegyüttes környéke is, ha felépült volna a moszkvai *Nebézíparti Népbiztosság* gigantikus méretű székháza.

művészetek válsága demokratikus körülmények között sem enyhült a technikai innovációk hatására, hiszen minduntalan megkérdőjelezték a hagyomány illetőségi körét. A monumentalizmus marginalizálódott formanyelve és a szakralitás áthidalásaként jelent meg az architektonikus elvek szubsztrátumává változtatott embertömeg.¹¹ A különböző művészeti elemekből, így a zenéből, dalból és színekből inszcenírozott masírozás, hasonlóan a romantika *Gesamtkunstwerk*-törekvésehez, tartalmazott valamit a művészeti kérdések nagyvonalú megkerülésének – több művészetteoretikus egybehangzó véleménye szerint – dilettáns gesztusából.¹² De ami dilettantizmusként hat az autonóm művészetben, az praxis lehet a doktrínáktól átitatott művészetben. Heinrich Wölfflin megállapítása, miszerint „a testi tömegek művészete, csak az emberre mint testi lényre vonatkozhat”, sokszorosán beigazolódott a totalitarizmusok tömegeket igénylő építészetében.¹³

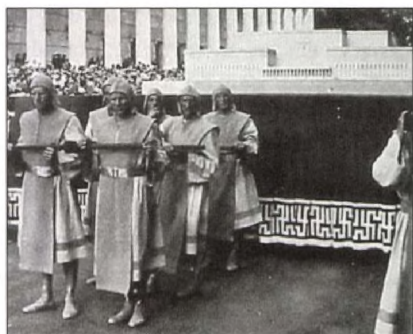
A tömeg totalitarizmusokban betöltött esztétikai státusza csak az architektonikus rekvizitumokkal, tehát a díszlet egészével való összefüggésben érthető meg. Amit megspóroltak az épületek sivár vagy teljesen felszámolt ornamentikáján, azt a fanfárra zászlóval és énekelve vonuló tömeg „összművészeti” benyomásában kamatoztatták. A sokat elhangzott kifogás, mely szerint a modernitás nem volt képes egyetlen nagy, mindent átfofogó motívum megalkotására sem, érvényes a totalitarizmusokra is, azzal a speciális kitételrel, hogy a gigantikus méretű kompozíciók statisztáit redukálták le a történelmi ornamensek, vagyis az épületek és terek „kiemelésére”, „hangsúlyozására” szolgáló és már a századfordulón avíttnak számító historizmus ornamenseinek a státuszára. A párturalmi jelképek a művészettörténetileg

¹¹ Ennek a kisajátításnak nem csak a tömegek estek áldozatul. Albert Speer egy helyen a szakmabeli szenvtelenségével fejtí ki, hogy a nemzetiszínű trikolor három sávja miatt kedvezőtlenül alkalmazható az építészetben, s hogy az új nemzeti lobogónak mennyivel kedvezőbb „architektonikus” tulajdonságai vannak.

¹² Vö.: Hannu Salmi: *Ein alltäglicher Genius oder ein genialer Handwerker? Die Arbeitsweisen und Arbeitspläne Richard Wagners*. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 1993/1 113–121.

¹³ Továbbá nem mellékes az a tény, hogy megállapítását éppen a stílusváltozás okait vizsgáló eszmefuttatása közben teszi. Vö.: Heinrich Wölfflin: *Reneszánsz és barokk* (Marosi Ernő fordítása). In: *Emlék márványból vagy homokkőből*. Corvina, Bp., 1976. 334.

releváns ornamensektől eltérően, tehát nem szvasztikaként vagy pentagrammaként, hanem horogkeresztként és vörös csillagként kerültek meghatározásra. Az első ránézésre triviális gesztus mögött megbúvó hübrisz történelmietlen averziója ellenére, az ornamensek helyét – ikonográfiai szempontból – a pártural-



3. ábra: Részlet az 1937-es müncheni felvonulási menetből

mi jelképek sem tudták átvenni, a klasszikus formák lendülete utolérhetetlen cél maradt. Nietzsche-nek a *Tragédia születésében* a görögség utánzóira tett megállapítása, miszerint minden ilyen törekvés szükségszerűen összetört az ókor eszméjén, alighanem igaz az önálló stílus klasszikus formaeszményére is. De mint minden hübrisz, a totalitarizmus is megőrzött valamit az öneszmélés gesztusából, amikor a jelképek standardjától történő eltérést, a formai változást, az ideológia tartalmi refutációjaként ítélte el.¹⁴ A totalitarizmusok szignálszerű jelképei azzal, hogy

¹⁴ Ha az ötágú csillagot kéken, a horogkeresztet pirosan képzeljük el, a hatalom ellenvetése rögtön érthetővé válik. A cenzúrázással nem csak az autonóm művészi törekvéseket ásták alá, hanem a saját önálló, birodalmi stílus kialakítására tett elképzelést is. Első látásra bizarrnak tűnhet a keresztény jelkép önkényuralmi szignatúrákkal való összevetése, mégis tanulságos abból a szempontból, hogy rávilágít művészettörténeti érvényességükre. Egy – a művészet számára anyagul szolgáló – olyan jelkép, mint amilyen a Krisztus-kereszt, minden korban plasztikusan igazodott a stílus követelményeihez. A román kor vaskos keresztjét a gótikus kereszt áttört bordázatra emlékeztető karcsú, csipkézett szegélyű kialakítása váltotta fel, megint más volt a már-már cikornyásan telt barokk vagy a klaszszicizmus letisztult keresztábrázolása; mindez természetesen többfajta színben és lokális, népi jellegzetességeknek megfelelő motívumokkal került kivitelezésre, úgy, mint a pravoszláv kettős-keresztek vagy az ír körkeresztek.

már megalkotásukkal készek és befejezettek voltak, nem szintetizálták az alkotói autonómia és a forma általános elvárásaiból létrejövő stílust.

A saját stílus utópiájának jó példája egy Münchenben tartott ünnepség, melynek kompozíciója az antik hagyományok nemzetiszocialista ötvözéséből és a lovagi múlt jelmezeinek külsőségeiből állt. A felvonulási menet egyik fényképén, a Wilhelm Kreis által tervezett Wehrmacht-parancsnokság makettjét vivő statiszták láthatóak. A fényképet jobban szemügyre véve észrevehető az is, hogy a makett alatti lepel szegélyén meanderszerűen egy-másba kapaszkodó szvasztikasor fut (3. ábra).

A szvasztika négy ágából a meanderhez képest nyugtalanabb geometrikus minta bontakozik ki, mely hatástörténeti szempontból a középkori és ősi tradíciókat megidéző jelmezekkel szemben irrelevánsnak bizonyul. Bár az avantgárd széttöredettségével szemben az erőltetett új klasszicizmus motívumai megtalálták „célközönségüket”, díszleteinek több köze volt a macart-csokros polgári szalonok világában kiérlelődött atlaszsejtem-ízléshez, mint az antik és a germán ókor „naiv” nyersségéhez. Az antikvitás-kultuszt popularizáló kompozíciók – a fasiszta Olaszországtól eltérően – semmiféle népi-történelmi hagyományhoz nem kapcsolódtak. A stíláriis önállóság kérdése eleve eldöntött volt, hiszen a művészet fél lábbal a „jövőre orientált” utópikus elvárások hagyománynélküliségében, másikkal pedig a múltreminiszcenciák kátyújában rekedt meg, ami együttesen nem önálló formanyelvhez, hanem a művészi szándék elnémulásához vezetett.

3. Heroizmus és társadalmi kontroll

A szabad formaképzés ideológiai megkötése hosszú távon egyet jelentett az irányzat energiáinak felélésével. A *Kilenc pont a monumentalitásról* szerzőtriásza által 1943-ban felvetett kérdést megelöllegezve a svájci építészettörténész, Peter Meyer már 1938-ban elkülöníti egymástól a „helyénvaló” és a nem megfelelő helyen alkalmazott monumentális építmények csoportját, így azokat is, melyek potenciális áldozatai lehetnek valamilyen ideológia művészetellenes befolyásának. A kritériumok Meyer sze-

rint világnézeti és szűk értelemben vett szakmai színezetűek; az előbbinél a profán és kultikus építészeti funkciók elkülönítését, az utóbbinál a kifejezéshez illő eszközök kiválasztását javasolta, s ezeknek megfelelően elutasította a formalizmust, a városarculat homogenizálását.¹⁵ Meyernek az építészet elsivárosodására és formanyelvére kiélezett problémafelvetése alkalmazható a két szemben álló rezsimre is. A városarculat egyneműsítése főként a szovjet típusú urbanisztikára, míg a formanyelv utópikus túlfeszítése Németországra volt jellemző.

Ahhoz, hogy az irányzat a tömegmanipuláció és a bálványimádás eszközévé váljon, hosszú folyamatra, az embert övező épített tér holisztikus egységének, és a társadalom viszonyának problematikussá válására volt szükség. A modern építészeti és urbanisztikai szemlélet kialakulása ennek időszakára, vagyis a XV. századra tehető. A quattrocento művészeti periódusának gyümölcse többek között az volt, hogy az Alberti és Filarete elgondolásai eredményeként megszülető új tudományban, az építészetelméletben háttérbe szorultak az ideális városra vonatkozó teológiai diskurzusok.¹⁶ Az építészetelmélet a holisztikus sajátosságok mellett más tartalommal telítődött, amikor – Pierro della Francescával együtt – antropomorfizálták az eszmét. Ennek Leonardo közismert Vitruvius-tanulmánya tekinthető legműveltebb összegzésének.¹⁷ Nem véletlenül Vitruvius szolgáltatta az

¹⁵ Vö.: Peter Meyer: *Gondolatok a monumentalitás kérdéséhez*. In: Moravánszky Ákos (szerk.): I.m. 120-121.

¹⁶ Az eszményi emberi lakóhely hermetikus hagyományát (*Picatrix*, XI. század), vagy Al-Farabi (870-950.) eszményi városát, *Jeruzsálem* Babylonnal szembe állított bibliai utalását, Augustinus *Civitas Dei*-jét vagy akár a Camelott legenda teológiai eszméjét a Morus *Utópiájában* (1516.), Hobbes *Leviatánjában* (1651.), Campanella *Napvárosában* (1602.), Bacon *Új Atlantiszában* (1627.) kifejeződő társadalomfilozófiai tárgyalás váltotta fel.

¹⁷ Az antikvitás hatásának bizonyítéka Fra Giocondo 1511-es rekonstrukciója, mely szintén Vitruvius városát veszi alapul, de hozzá hasonlóan 1527-ben Marco Fabio Calvo is ehhez a mintához igazodott, amikor modellezni próbálta az egykori birodalom fővárosát. Hogy milyen erőteljesen foglalkoztatta a kort az ideális város Vitruviustól öröklött ókori eszméje, azt további rekonstrukciói bizonyítják. 1536-ból származik Giovanni Battista Caporalli terve, 1556-ból Danielle Barbaroé, és ezek mintájára készítette el Pietro Cataneo is több város alaprajzát 1567-ben, majd ezt követte a század végén a fiatalabb Giorgio Vasari rajza és 1615-ben Vincenzo Scamozzié. Ez utóbbi tervében, a *Palma Nuova*-ban a haditechnika és a Nap-szimbolika szakrális elvárásai ötvöződtek.

eszményi lakóhely mintáját, hiszen *De architectura* című írásában, az emberi testnek az építőművészetben érvényesíthető paramétereit próbálta hiposztazálni.

Az antropomorfizmus követelményéhez hasonlóan fontos az a reneszánszkori instinkció, hogy az ideális város eszméjét nem lehet összekeverni a társadalmi hierarchia megbontásának gondolatával. A humanisták interpretációi, az *imitatio* gondolatának megfelelően, sohasem mentek túl a valódi városok holisztikus elvek alatt történő geometriai és szervezeti összehangolásán. Többek között ezt bizonyítja az is, hogy a geometriai középben a gótika századaihoz hasonlóan templomépület foglalt helyet, és csak a barokkban kerültek a világi hatalmak megtestesülései a klérus épületeinek a helyére. A barokk és a totalitarizmusok között, az ornamentalszervezés terén tapasztalható vitathatatlan különbség ellenére, a térképzés esetében meglepő hasonlóság tapasztalható. A barokk példaértékű lépést tett, amikor szcenikai elemeket kevert az architektúrába, és az erőteljesen megnövelt homlokzati volutákkal, festett puttófaragványokkal a fény- és tükrözési effektusok bőven kamatoztatható lehetőségein keresztül egyengette az utat a reprezentatív építészet eszméje előtt. A barokk *theatrum mundi*ja széles, patetikus gesztusával félrelökte a reneszánsz plasztikát jellemző *concinnitast*, kiegyensúlyozottságot. E gesztus későbbi korokra való átöröklésének volt eszköze a klasszicizmus érájának architektúrája, melynek szilárd tömörségről jegyzi meg Heinrich Wölfflin, hogy a barokk mintha „tartózkodott volna attól, hogy kimondja az utolsó szót”.¹⁸ Nem úgy a totalitarizmusok, melyek a patetikus nagyság gesztusát, egészen absztrakt és emberi ízlés számára felfoghatatlan számmissztkává tágitották.

Ennél fogva nem meglepő, hogy a másik „udvari művész”, Arno Breker reprezentatív szobrait antropológiai karakterük ellenére mégsem antropomorf kialakítás jellemezte, hanem egyfajta „hüvös pátosz”. Breker kezei között különös metamorfózison ment át fém és kő egyaránt. Az érzelmekkel telített de mégsem érzéki, sokkal inkább földöntúli transz hatása alá kerülő figurák, masszív formai adottságaiktól eltekintve, már allegorikus meg-

¹⁸ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak* (Mándy Stefánia fordítása). Magyar Könyvklub, Bp., 2001. 84.

munkálásukban is különböznek a Richard Scheibe vagy Georg Kolbe-féle hazafias témájú emlékművektől. Míg Kolbe 1935-ben készült első világháborús szobra (*1914-18 Ihr seid nicht umsonst gefallen*) olyan háborús emlékmű, mely üzenetét hús-vér emberen keresztül érvényesíti, addig Brekernél rendkívüli hangsúlyt kap az alakokat körbelengő pátosz, a hőrozon keresztül nyilvánuló jelentésség (4. ábra).¹⁹

Az értékesnek talált művészeti elemek gleichschaltolásával, és a világ konkurens építészeti csodáinak – főként Bécs és Párizs – felülmúlási-komplexusától hajtva, Berlin 1950-re impozáns terekkel és hosszú sugárutakkal átszelt várossá alakult volna. Az Észak-Dél Tengely 5 km hosszú, 120 méter széles axis mundi-ja a tömeget a várost körbeölelő lakónegyedekből a kisebb utak artériáján át vezette volna a főtérre, a birodalom szimbolikus szívéhez. Ennek hátterében ott magasodott volna a spirituális csomópont, a több mint 300 méter magas Nagy Csarnok. (5. ábra)

A centrális építménynek azonban vajmi kevés köze lett volna a reneszánsz körtemplomokhoz. Annál észrevehetőbb a Nagy Csarnok metszeti ábrázolásának hasonlósága az 1784-es Étienne-Louise Boullée tervezte Newton-síremlékhez. (6-7. ábra)²⁰ A XVIII. század francia utópikus forradalmi építésze,

¹⁹ Breker néhány allegorikus szoboralakjának címe: *Bajtársiasság, A párt, Éberség, A hírhozó, Döntés, Hősnő, A sebesült, Hívás, Sérült fej, A harcos indulása, Roham, A harcra hívó, Bosszúállás, Győztes.*

²⁰ A XVIII. század végi forradalmak történelmi távlati összhangban álltak a klasszicizmus fenséges monumentalitásával. Nem véletlenül lett Napóleon kedvelt festője az antik és forradalmi témákat ötvöző Jacques-Louis David (1748-1825.), vagy Anglia első számú építész-e Robert Adam (1728-1792.). A felvilágosodás korának, mondhatni, „reális” építészeti szemlélete, melyet Adam mellett Engel, a Pisani testvérek, Schinkel, Klenze, Piranesi stb. alakítottak, már igen hamar megjelent egy olyan utópikus építészeti vízió is, amely nem pusztán külsőségeiben rugaszkodott el a kortárs építészettől. Az elrugaszkodás gyökereit talán nem túlzás a történelmi perspektívák kitérülésében látni. David festménye a teleologikus történelemszemlélet ábrázolása miatt is érdeklődésre tarthat számot. A tevékenységét megkoronázó Napóleon-epoché egyik közismert, 1801-es alkotásán nem csak a Szent Bernhardon átkelő uralkodót láthatjuk, noha a kép címe kétségtelenül ezt a témát jelöli meg. A bércek körbeölelte háttérbe olvadnak az ágyukat vonzó figurák, velük ellentétben Napóleon alakja minden praktikus kötöttségtől mentesnek látszik. A két lábán ágaskodó ló vezetője rezzenéstelen arccal és természetellenesen tekint a nézőre, mintha a harc kimenetelét látva vezető seregét az Alpokba. A történelem teleologikus szemlélete nem idegen a kortól, és talán éppen ez a gondolat radikalizálta leginkább az építész utópikus forradalmi programját is.

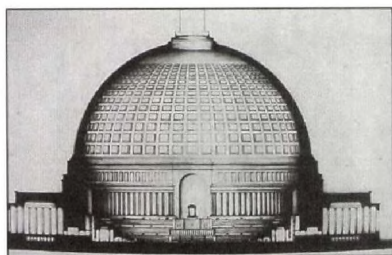


4. ábra: Kolbe első világháborús emlékműve (1935)

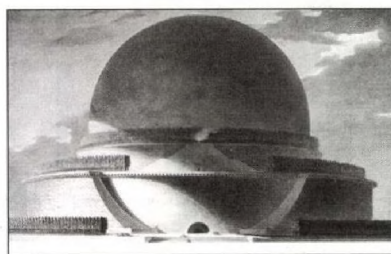
így a tudományos-klasszicista ízlésvilágáról árulkodó kenotáph is, már vezérfogalmában (*immensité, összemérhetetlenség, végtelen nagyság*) megelőlegezte a későbbi utópikus tervek célkitűzéseit, hiszen lényegesen eltért a reneszánsztól, amikor nagymértékű történelmi optimizmusról tanúságot téve megvalósítandó, s nem pusztán elméleti-esztétikai programokat tűzött ki maga elé. Tet-



5. ábra: Berlin-fikció: Észra-Dél Tengely, végén a Nagy Csarnok



6. ábra: Albert Speer: Nagy Csarnok (keresztmetszet)



7. ábra: Étienne-Louis Boullée: Newton-síremlék

te ezt annak ellenére, hogy a kivitelezés technikai feltételei csak egy évszázad múltán lettek megteremtve.

Az osztrák művészetteoretikus, Hans Sedlmayr rámutatott a programszerűség képlékeny jellegére, amikor – Emil Kaufmann hatására – szembeállította a „beszélő építészet” (*architecture parlant*) programszerűségét az autonóm építészeti ideájával.²¹ Ettől függetlenül persze a reprezentáció programja letagadhatatlanul sajátja volt az utópikus forradalmi építészetnek, melynek haladása felbátorította az utópikusokat a reális forradalmi építészeti mértéktartó stílusától és a tektonikán alapuló szerkesztéstől való elrugaszkodásra.²² Jóllehet, Claude-Nicolas Ledoux

²¹ Vö: Hans Sedlmayr: *A modern művészet bálványai* (Terényi István fordítása). Gondolat, Bp., 1960. 28.

²² Jean-Jacques Rousseau társadalomfelfogása, John Stuart Mill és Adam Smith nemzetgazdaságtana, vagy David Ricardo és Malthus közgazdaságtana a társadalom és a tudományos fejlődés összefüggéseinek logikus magyarázatát kereste, hiszen az ember és a természet világának a modernitásban végképp összekuszálódó szálai ekkor kezdtek problematikusá, egyszersmind felbonthatatlanná válni. Ekkor keletkeztek az irodalomban az első, toposzokat dekonstruáló al-

még felidézi a radiális sémára épülő, átlós felosztású eszményi város reneszánsz „virágformáját”, nem lehet eléggé hangsúlyozni azt aényt, hogy az elképzelés ez idő tájt visszavonhatatlanul telítődött a társadalmi hierarchia átszervezésének gondolatával. Fouriernak a kapitalizmus kritikája nyomán megszületett falansztere és Jeremy Bentham panoptikonja már speciális, politikatudományi és közgazdaságtani gondolatok reprezentációi voltak. Bentham terve a középpontos elrendezéssel építészetiileg is tükrözi a kaptárszerűen elkülönített lakók ellenőrzésének elvét. Bár esetükben nem a fennálló rend transzponálása, és főként nem esztétikai rekonstrukciója volt a cél, a társadalmi hierarchia átgondolása a szocialisztikus és a liberális javaslatban egyaránt a társadalmi kontroll optimalizálását tűzte ki célul. Mindez a totalitarizmusok építészeti gyakorlatába ezoterikus, irracionális elvárásokkal közvetítve került be, mely hűen tükrözte a heroikus szemlélet és a célracionális társadalomszervezés között feszülő ellentmondást.

4. A negatív transzcendencia

A Nagy Csarnok építészetesztétikai pikantériáját az szolgáltatatta, hogy a szimbolikus tartalom és a használati érték között kialakult hiátus áthidalását szakrális úton próbálta megvalósítani. A csarnok ténylegesen is hídszerű építmény lett volna, melyet tervezője a Spree némiképpen módosított medre fölé álmodott meg. (8. ábra)

A „térben úszás”, a „lebegés” orosz expresszionisták törekvésehez hasonló illúziókeltő eljárása aligha szolgálhatott mintájául: az expresszionisták az öntött anyagok – beton, vas, üveg – lehetőségein felbátorodva kísérleteztek a tektonikus alap tagadásának El Liszickij által propagált gondolatával, mely több-kevesebb sikerrel, éppen a funkcionalizmus emberidegenségét volt hivatott oldani.²³ Ez már csak azért sem valószínű a csarnok esetében,

kotások; a zenetörténetben – Beethoven kapcsán – szintén a klasszikus formák felbomlásának lehetünk tanúi; s szintúgy az építészetben is, mely folyamatnak előfutárai voltak a forradalmi utópikus építések.

²³ Vö: Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Terc. Bp., 2005. 23.

mert tervezője a funkciót a szakrális elvárások archaikus vezérelve alá rendelte, tehát merőben más intenciók játszhattak szerepet tervezésében.²⁴

A lebegés, a térben úszás Verne regényeibe illő építészeti víziója eredetileg francia találmány volt. Hans Sedlmayr az utópikus forradalmi építészetteoretikusok – és az orosz expresszionisták – törekvéseiben a földbázis-tagadás elvét és a tektonikus kötöttség feloldásának igényét fedezi fel. A földbázis-tagadás nem izolált jelenség, hanem a formaélmény anyagi kötöttségeiből való kioldásának általános, a romantikus festészetben is alkalmazott



8. ábra: A Spree fölé emelt kupolacsarnok, tőle északra a folyó tóvá duzzasztott része

eljárása volt.²⁵ Példa erre Caspar David Friedrich festészete, aki főként tájképein használta ki az antitektonika lehetőségeit. Ami azonban a festészet számára artisztikus kérdésként vetődött fel, az építészet esetében statikai-gyakorlati kihívásként jelentkezett. Noha a tektonika kérdésének hic et nuncja a francia utópikusoknál még az élhető hely kialakítására nézve kötelező érvennyel bírt, addig a totalitarista gyakorlat „látványelemei”, így a „virtu-

²⁴ A csarnok kupolája konkrétan a kelheimi *Befreiungshalle* és a római *Pantheon* alapján készült. Ez közvetett módon reprezentativitásának reneszánsz és barokk ihletettségét bizonyítja, hiszen a gótikában mellőzött építészeti eljárást, az *opaion* alkalmazását szintén ezek a művészettörténeti korszakok elevenítették fel.

²⁵ Vö: Werner Hofmann: *Tanulmányok a XX. század művészetelméletéhez*. In: *Üő: Törésvonalak*. Corvina, Bp., 1990. 30.

ális tér” Speer-féle ideája nem csak a formaélmény tektonikai kötöttségekből való kioldását célozta meg, hanem ez alá rendelte a hely – később Heidegger által kifejtett – „lakhatóságát” is.²⁶ A formaélmény – modern művészektol eltérő – totalitarista emancipációját azonban tévedés volna a XX. századi befogadó vizuális igényének kielégítéseként értelmezni.²⁷

A virtuális tér megélhető térrel szembeni prioritása abban áll, hogy a térélmény kérdéséből kiszorulnak az egzisztenciálfilozófiai felvetések, a tér problémája a fizikai nagyság és a termegfeleltetés építészeti paradoxonában visszaköszönő instrumentális kérdés-ként merül fel. Ám a mérnöknek monumentalista vállalkozás esetében nem lehet figyelmen kívül hagynia építészetteoretikusi megfontolásokat: a fizikai nagyság statikai kérdésére a mérnök próbál – a szimmetria látványán keresztül – megnyugtató feleletet adni. Ám bármilyen zökkenőmentesen próbál illeszkedni az építmény az új klasszicizmus térkialakításához, megoldásában mindenkor az „ízlés” határain kívüli módszerekhez folyamodik, olyan hatáskeltéssel kiegészítve a térképzést, mely szándékosan vagy véletlenül, de a méretek és geometrikus ritmusok előtti ösztönös meghajlás pózába merevíti közönségét. A formanyelv utópiája szorosan összefügg a technikai perfekció és a vallásos emelkedettség évszázadok során különvált szellemeinek a megidézésével. A méretek mellett éppen az „összekötőkapocs”,

²⁶ Annak ellenére, hogy a forradalmi építészet tervei között találhatunk „túlzó” elképzeléseket – mint Ledoux tervét *A mezőőr házára*, mely egy gömb lett volna –, elképzeléseiket összehangolták az emberléptékűség követelményével, melynek jó példája a szintén tőle származó egykori párizsi *Vámház* rotundája. Láthatóan nem sorolható a reális forradalmi építészet elhíresült képviselőjének főművével, Jacques-Germain Soufflot-nak a Foucault-ingát őrző párizsi Pantheonjával egy kategóriába, de mégsem érezzük a tervet túlzónak, ember-idegennek.

²⁷ Ulrich Kietenbrink tanulmányában az 1936. szeptemberében, Nürnbergben megrendezett pártnapoknak a – világ filmhíradóit szennációként bejáró – több kilométeres magasságba szökő „fénykatedrálisról” mint „virtuális térről” beszél. Az ötletet a felvonuló veteránok időközben pocakot eresztett alakja adta, pontosabban az, hogy ezt valamilyen módon célszerű volt álcázni – így esett Speer választása az éjszakai felvonulásra. A fénydóm költségtakarékos megoldása a későbbiek során visszatér Speer főművében, a Nagy Csarnokban is. Ulrich Kietenbrink ezt a látszólag kézenfekvő megoldást perszifálja, amikor megállapítja, hogy a fénydóm „csak a sötétség beköszöntével épülhetett fel”, s utal a fényoszlopokról saját benyomást szerző brit nagykövet, Sir Nevile Meyrick Henderson megállapítására, aki egyenesen „jégkatedrálisnak” nevezte Speer kompozícióját.

az ösztönös befogadói attitűd révén „démonizálta” volna a kitöltött teret. Az építészet lényeges kultúrtörténeti vonatkozása, miszerint annak fejlődése az ösztönök morális kontrolálásának narratívájába ágyazódik, itt érvényét veszítette volna. A gigantikus méretek a közösség felszabadított indulatain keresztül, pszeudovallásos, negatív transzcendenciába forduló helyet teremtetek volna.²⁸ Alighanem a csarnok tervezője is felismerte a szakrális hely anomáliáit, hiszen éppen élete főművén medítálva számol le az általa csodált dór stílussal és egykori tanára, Tessenow puritanizmusával.

A számítások szerint a csarnok több mint 300 méteres magasságával 5 kilométer távolságból – tehát a Nord-Süd Achse, a szimbolikus „világtengely” túlsó végéről – érvényesült volna a legoptimálisabban; ám a mérnöki számítás kimutatta azt is, hogy a „zarándokok” perspektívája fél kilométeres távolságot elérve gyors iramban zsugorodott volna törpeperspektívává, miután az épület közvetlen közelében megsemmisült volna a rálátás nyújtotta szimmetriaélmény. A szimmetriaalkalmazás totalitarista rögeszméje ördögi körnek bizonyult, amikor az előálló veszteség a teljességérzés másfajta kompenzációjára kényszerítette a tervezőt. Ez volt a Spree folyó, valamint kanyarulatának elterelt és tóvá duzzasztott része, egy, a nürnbergi „fénykatedrális” költség-takarékos eljárását idéző megoldás, melynek segítségével a vízparti szemlélők elé egy több mint fél kilométer átmérőjű, lebegő gömb látványa tárult volna.²⁹ A totalitarista építmények, még viszonylag szokványosnak számító építészeti megoldások esetében is, beszédesen árulkodtak a hatalom és a tömeg viszonyáról. A Speer által tervezett új kancellária épületének homlokzati részén például nem voltak ablakok, csak egy túlméretezett vasajtó, s fe-

²⁸ Schneller a démoni hely jelenségének leírását Hankiss Elemértől veszi át. Vö: Schneller István: *Szent, profán és „démoni” helyek és az építészet*. In: Uő: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Terc, Bp., 2005. 58.

²⁹ Az eljárás nem volt egyedi. Nem csak a Nürnbergi pártrendezvényekre szánt 11 négyzetkilométeres terület, de a világ számos építménye esetében kihasználták annak topográfiai adottságait. A legismertebbek közé tartozik a sidney-i operaház, Washingtonban a Lincoln Memorial épülete, s ilyenek a barokk kertek állóvizében tükröződő kastélyok, mint a bécsi Belvedere-palota. De a módszer ismert volt az európai építészetén kívül is, mint ahogyan ezt alkalmazta a XVII. századi Agrában Ahmad Laorit is a világ talán legpompásabb síremléke, a *Taj Mahal* építéskor.

lette egyetlen erkély. De talán a Nagy Csarnok lebegő gömbalakja szimbolizálja leghűbben a köztudatban tolakodóként számon tartott építmények Janus-arcát, hiszen a kupola egyszerre uralta volna a várost és burkolózott volna rideg távolságtartásba tőle.

Mint minden korban, itt is szoros egymásra utaltság volt az ember és szobrokban való plasztikus megformálása, valamint a nekik teret adó építmények között. A csarnok megdelejezett tömeget kívánt volna, az Arno Breker szobraiban megmintázott istenember árnyékait. A szobrok – Heller Ágnes idézve³⁰ – „antierotikus” vonása bár vitathatatlan az antik szobrokkal szemben, ám némi erotikát visszacsempészve alakjukba elmondható az is, hogy ez esetben legalább ennyire „nárcisztikusak”. A rajongó tömegről tudomást sem véve, a szenvtelen tekintetű héroszokhoz hasonlóan, a Nagy Csarnok is Nárcisszoszként feledkezett volna tükröképébe. A rendezettséget ígérő építmény a hozzá érkezők számára a tükröződés „dupla”, kétes értékű kárpótlását tartogatta. Az épület nárcisztikus magányában sem a neki támaszt nyújtó földről és a fölé záródó égről, sem a köré sereglőkről és az általa bezárt huszonegymillió köbméterben visszhangzó „Echópanaszról” nem vett volna tudomást, annak ellenére, hogy a szakvak őt, a nárcisztikus önmagábazuhanás építészét dicsőítették volna, alighanem beteljesítve a formanyelv elnémulásának utópiáját. A megdelejezett tömeg számára kétségtelenül szokatlan s ideig-óráig lenyűgöző térélményt nyújtott volna, mint ahogyan bármilyen grandiózus épületkomplexum a világon. De milyen perspektíva tartogatta volna legalább az illúziót, hogy nem csak technikai tökélyvel kivitelezett tér, hanem a szó egzisztenciális értelmében vett hely, a lak(oz)ás helye valósult meg?

Wilhelm Pinder – a monumentalitás kilenc pontjának megfogalmazóinál, sőt Meyernél is korábban – már 1928-as, a *Deutsches Werkbund* gyűlésén elhangzott előadásában a közöségiség, a szakralitás és a formanyelv kontextusába ágyazza a monumentalizmus jelenségét. Nézetei a Le Corbusierrel való nyilvánvaló eltérése mellett, szembe állíthatóak Rohénak az objektivitásról szóló elképzelésével is. Pinder, a kilenc pontban foglaltakkal szemben, másként tekint egy eljövendő „nagy stí-

³⁰ Az idézett tanulmány jelen kötetünkben olvasható, lásd: Heller Ágnes: *A totalitarizmus festészete és szobrászata*. (– a szerk. megjegyzése)

lusra". Kitüntetett szerepet tulajdonít az építészet kultikus vonásainak, mely közösségi helyesléssel, s nem egy „mítosz nélküli egységember” helyeslésével jöhet létre. Pinder teleologikus gondolatmenete azon a ponton mutat a tautológia irányába, amikor a „nagy stílus” előfeltételét doktriner módon megteremtendő dologként kezeli. Van der Rohénak a hozzá illő történelmi korszak és az életérzés hiányát konstatáló felvetésétől eltérően Pinder figyelmen kívül hagyja a monumentalizmus számára táptalajt adó társadalmi körülményeket. Ennélfogva a legsúlyosabb térbeli művészet evidenciája Pindernél – hogy ti. „az építészet van, ahol van” – imperatívusz jellegét ölti: az építészet nem lehet pusztán az ember személyes ügye, többnek kell lennie(!) mérnöki szeszélynél. És itt csak látszólag egyezik az építész anonimitásáról szóló Rohe-féle kitétellel, mert amikor hozzá hasonlóan a mérnöki szeszéllyel száll szembe, nem az új klasszicizmus képezi argumentációja alapját, hanem a „mítosszal bíró közösség” legitimáló ereje. Az új mítosszal bíró közösség gondolata alighanem magát Pindert is kételyekkel töltötte el, mert konzervatív álláspontjának megfelelően az új monumentalizmus alkalmazását illetően óvatosságra intett.³¹

A szemlélő nyelvére lefordítva, és Pinderrel szemben, mégis az egyes számot juttatnánk szóhoz kérdésünkkel: hogy ti. mit érzékelt volna önmagában, tömegszerűségének szerteoszlását, a mámor elillanását követően az egyes ember? Ihlette volna-e az írókat valaha olyan művek megalkotására, mint a *Notre-Dame* Victor Hugot és Jean Genet-tet, invitálta volna-e az őt övező vízpart sétára a szerelmeseket, vagy állt volna-e szembe vele festő úgy, ahogyan Claude Monet a velencei *Dózse Palotával* szemben?

A kérdésfelvetés csak látszólag szentimentális. A cél kétséget kizáróan az volt, hogy áttörjön a tér matematikai homogenitásán egy – Eliade után Bollnow által is hangsúlyozott – „inhomogenitáshoz”. Csakhogy ez Speer esetében, a városcentrum dezantropomorfizálásán keresztül valósult volna meg. Emlékiratai ezzel kapcsolatos fenntartásait dokumentálják, amikor azon medítál, hogy miként lehetett volna élettellel megtölteni a város-

³¹ Vö.: Wilhelm Pinder: *Egy eljövendő nagy stílus lehetőségéről*. In: Moravánszky Ákos (szerk.): *I. m.* 111.

központot, a „világ(fő)város” centrumát. Visszaulva előbbi felvetésünkre, úgy is feltehetjük a kérdést, hogy milyen módon lett volna része a szakrális épületkomplexum a mindennapi életnek? Speer azt a pesszimista beismerést teszi, hogy a városrész nem szintetizálhatta volna az összes elvárást egyidejűleg, hogy halott és üres lett volna. Beismerése sajátos kontextusban merül fel: az üresség-hasonlatot teljhatalmú „munkaadójával” összefüggésben használja, mely azt sugallja, hogy mintegy párhuzamot von víziója és egy üres, szív nélküli ércbálvány képzete között. Gondolata kísértetiesen kapcsolódik az *ou-toposz* helymetaforájához. Az absztrakt túlméretezettség az első folyó menti kultúráknál a külvilág és a lakott tér, a sivatag és város elkülönítésének kultúra-teremtő aktusaként jelent meg; csak hogy a totalitarizmus esetében megidézésre kerültek az elkülönülés kultúra előtti szellemei is, melynek eredményeként a város spirituális magja vette volna át a hajdani sivatag szerepét, perifériára szorítva és a pusztába száműzve magát az embert.



Győri Zsolt

Lassú temetés

I.

Dolgozatom egy emlékműről szól, amelynek létezéséről James E. Young *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meanings* című monográfiájában olvastam,¹ és amely azóta sem hagy nyugodni. Nem mintha különleges nyomolvasói képességeket igénylő titkokat rejtene az emlékmű, ellenkezőleg: egyszerű, nyílt és őszinte. Mindaz, ami az általa megidézett korról nem mondható el.

A szóban forgó alkotás, a *Harburgi antifasiszta emlékmű*, avagy alkotói – Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz – megnevezésében ellenemlékmű (*Gegen-Denkmal*), Hamburg Harburg nevű külvárosában lett felállítva. Hamburg városi előjárói által „A fasizmus, a háború, az erőszak ellen – illetve a béke és az emberi jogok mellett tanúskodó emlékműre” kiírt pályázat nyertes alkotásáról van szó, melyet 1986-ban az eredetileg tervezett belvárosi helyszíntől kilométerekre, a fizikai munkások és török vendégmunkások lakta külváros boltokban és irodákban gazdag sétálóövezetében állították fel. Az emlékmű egy 12 méter magas, egy méter széles, négyzet alakú alumínium oszlop, melynek felületét sötét ólombevonat fedi. Az oszlop négy oldalán egy-egy karcolótű található, míg lábánál a következő többnyelvű felirat: „Arra bátorítjuk Harburg lakóit és a városba látogatókat, hogy írják fel nevüket a miénk mellé. Ezzel elkötelezzük magunkat a további őrködésre. Ahogy mind több és több név fedi be ezt a 12 méteres ólommal burkolt oszlopot, az fokozatosan egyre mélyebben süllyed a földbe. Egy nap teljesen eltűnik és a fasizmus ellen állított harburgi emlékmű helye üres lesz. Végül csakis mi

¹ Az írás egy része magyarul is megjelent, lásd: James E. Young: *Az emlékezet szövete* (Beck András fordítása). Enigma 10. 37-38. pp. 171-196. (James E. Young: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press, New Haven, 1993.)

magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással.”²

Az oszlop tövébe helyezett felirat bár antifasiszta emlékműként határozza meg a szobrot, teljesen legitimnek érzem, hogy Young Holokauszt-emlékhelynek tekinti. Később amellet érvelek, hogy akár „emlékmű-holokausztként” is értelmezhetné, de ezen a ponton megelégszem azon vonásainak kiemelésével, amelyek miatt sokan provokatívnak, egyesek talán kegyeletsértőnek tartják az alkotást. Egyfelől a nevek tízezreivel teleírt emlékoszlop azokra az áldozatokra emlékezik, akik gyilkosainak még csak neveket sem jelentettek. Másfelől azonban egy előre kitervelt koreográfia szerint lesüllyed, eltűnik, amivel a népirtás precízen szervezett és gördülékenyen kivitelezett folyamatát idézi. Mindez sokak számára feloldhatatlan feszültséget jelent, az alkotók számára az utóbbi vonás mégis alapvető: alkotásukat a „hiányzó nép” allegóriájának azért tekinthetik, mert a zsidó közösséghez hasonlóan maga is eltűnésre ítéltetett. Ugyancsak párhuzam vonható az emlékmű rejtőzködő, külvárosi elhelyezése és a népirtás elhallgatott, önmagát mindvégig álcázó volta között. Sőt azt sem tartom véletlennek, hogy az oszlop a bevándorlók lakta városrészben került felállításra, egy olyan etnikai csoport szomszédságában, akik a neonáci csoportok szemében ma éppoly veszélyesek és üldözendők, mint volt a zsidóság a Harmadik Birodalom szemében.

A terveknek megfelelően az oszlop nyolc lépésben „fogyatkozott”, majd 1993 novemberében végleg a föld alá süllyedt. A városi előljárók minden alkalommal megjelentek, ám Jochen Gerz elmondása szerint egyre kisebb lelkesedéssel vettek részt



² J. E. Young: *I. m.* 192.

az ünnepélyes lesüllyesztéseken. Feszélyeztettségük nem kis részben a neonácik gyakori látogatásairól árulkodó obszcén feliratok, valamint horogkeresztek megjelenésével volt magyarázható. Az emlékmű tövében található „használati útmutatóban” foglaltak nem találtak maradéktalanul meghallgatásra. Az előzetes vára-kozásokkal szemben fegyelmezetlenség jellemezte a látogatókat, akik szabadon használható köztéri felületnek tekintették, és a rendezetlen, egymásra írt nevek mellett régről ismert szlogenekkel, jelképekkel és graffitikkal borították be az oszlopot. Vandalizmusról mégsem beszélhetünk, ugyanis a véleménynyilvánítás e formája ha kissé át is alakította, de nem sértette az eredeti koncepciót.³ Az értelmezés kontextusát mindazonáltal egy új elemmel gazdagította, amennyiben még inkább előtérbe helyezte az emlékezet és felejtés, valamint a tárgyasultság és individualizáltság kapcsolatát.

II.

Már a pusztá alapinformációk is világossá teszik, hogy a harburgi emlékmű sokkal inkább egy konceptuális-interaktív műalkotáshoz, egy hosszúra nyúlt happening-hez, mint emlékműhöz hasonlít. A szobor megjelenése, emlékezeti toposzként való megkonstruáltsága szerintem egy dekonstrukciós aktusban teljesedik ki, vagyis egy olyan kritikai reflexióban, amely egyaránt irányul az emlékműépítészet esztétikai alapelveire és az áldozatokra való kulturális emlékezetre. Legfőbb kérdésem az, hogy miként szólíthatunk meg egy olyan tárgyat, amely nem tekinthető sem hagyományos emlékműnek, sem hagyományos műalkotásnak.

³ Bár a *public art* esetében a közönség interakciójának bármely radikális formája megengedett, szívesen látott, sőt elengedhetetlen, az emlékműszobrászok, különösképpen a holokauszt emlékművek tervezői körében mindez elfogadhatatlan. Sőt többségük számára – és minden bizonnyal a polgárok többségének is – a megérinthesetlenség elsődleges szempont. A Berlinben nemrégiben megnyitott, Peter Eisenman tervezte *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* esetében mindez megbosszulta magát. A szóban forgó emlékhely kőtábláit az esetleges graffitizók távoltartására különleges festék-rezisztens réteggel vonták be, csak-hogy a vegyszer gyártójáról (Degussa GmbH) kiderült, hogy a valamikori haláltáborokban használt Zyklon-B-t is ők állították elő. Az ügy kapcsán kiobbant botrány a mű elkészültét is veszélybe sodorta.

A kérdést egy olyan értelmezői kontextusban kívánom megválaszolni, amely egyszerre világítja meg a szobor esztétikummal, illetve a közösségi emlékezettel kialakított viszonyát. Az utóbbihoz Jan Assmann – a kulturális emlékezet terén tett – vizsgálódásaira támaszkodok. Az előbbi vonatkozáshoz pedig indokoltan találok egy rövid művészetelméleti kitekintést, amelyhez Allan Kaprow téziseit hívom segítségül.

A magyarul *Assemblage, environmentek & happeningek* címen megjelent kötetében Kaprow a múzeumok és galériák kanonizálta – az állandóság és művesség alkotásai által képviselt – művészet ellen emel szót. „A művészet és társadalom elválásának egyenes következményével – írja Kaprow – a művészet olyan álomvilágot kezdett jelenteni, amely a valóságos világtól elszakadt.”⁴ Míg az amerikai szerző a művészet befogadására vonatkozó előírásokban a „»pszt-ne-nyúlj-hozzá« légkör»⁵ uralomra jutásáról beszél, nem nehéz felismerni egy hasonlóan hivatalos-adminisztrált szellem jelenlétét az emlékművek esetében sem. Legyen szó múzeumi tárlatról vagy mauzóleumról, a műalkotás, a múlt, valamint az élet között ledönthetetlen falak sorakoznak, melyek sokak számára mégis a műélvezet és az emlékezet természetes közegét jelentik. Kaprow és a Gerz házaspár alkotó tevékenysége, mint a konceptuális művészet általában, a megszokások ellen irányul. Félreérthetetlen céljuknak éppenséggel a kirakatművészet és a bebalzsamozott emlékezet által konstruált falak ledöntését tekintik, vagyis „az elkülönült és lezárt tér-idő elrendezés konvencionális elképzeléséből”⁶ eredő határok cseppfolyóssá tételét.

A későmodern esztétikai gondolkodásból Kaprow a kutatás és a kísérletezés szellemét hiányolja, azt tehát, ami felfogásában az avantgarde művészeti tevékenység alapjának tekinthető. Szavait idézve a művészet új útja „elsősorban filozófiai kutatás és az igazság keresése, és nem tisztán esztétikai tevékenység”.⁷ Gerzék emlékműve pontosan a ma tapasztalatának Kaprow hangsúlyozta újszerűségére reflektál, konkrétan pedig azt vizs-

⁴ Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek & happeningek* (Horányi Attila fordítása). Balassi, Bp., 1998. 47.

⁵ Uo.

⁶ A Kaprow: *I. m.* 57.

⁷ A Kaprow: *I. m.* 70.



gálja, hogy a múlt milyen formában válhat a jelen részévé, élet-szerűvé, a „miénkké”. Legáltalánosabb értelemben azt a kérdést veti fel, hogy miként emlékezzünk egy olyan helyzetben, amikor személyes emlékek helyett egyedül az emlékezet személytelen „tárgyai”, az emlékezés megörökölt technikái állnak rendelkezésünkre. A Gerz házaspár emlékművében a személyes emlékezésre való képtelenség felfedésének gesztusát különösen izgalmasnak tartom. Az általuk létrehozott alkotás mindazonáltal azt is egyértelművé teszi, hogy a holokauszt emlékhelyek az emlékműszobrászat azon területét jelentik,⁸ ahol tiszta esztétikai tevékenység elképzelhetetlen, vagyis amelyre a Kaprowtól idézett tézis különösen érvényes. Mindez persze nem egy merőben új felismerés, a lírai költészet iránti vágyat Auschwitz után barbarizmusként aposztrofáló Adorno gondolatmenetében már kikristályosodott a tisztán esztétikai tevékenység lehetetlensége. A harburgi emlékmű tervezői pontosan ismerik ezt a lehetetlenséget és mereven ellenállnak a náci esztétikában különösen erőteljes instruktív szellemnek is. Gerzék alkotása bizonytalan lábakon álló átmeneti, múltó emlékhely, amely szakítani kíván a monumentalizmussal, mint a totalitárius, birodalmi esztétika egyik ismertetőjegyével. A szerzők nem akartak bálványyszerű műemléket létrehozni, ugyanakkor megpróbáltak leszámolni az

⁸ Mindez talán általánosabb értelemben is igaz, és az emlékműszobrászat maga is egy olyan részterülete a plasztikus művészetnek, amely az esztétikumot nem képes tiszta formában felmutatni.

emlékművek személytelenségével és az ábrázolás didaktikusságával is. A lassan saját sírgödrébe süllyedő oszlop számomra a tiszta esztétikai víziók megalapozatlanságát testesíti meg, egy olyan értékrelativizmust, amely megkérdőjelezi a náci propagandaművészetre jellemző tiszta, félreérthetetlen víziókat. A totalitarizmus kora állt talán a legközelebb ahhoz, hogy olyan mértékben megszilárdítson egy értékrendet és egyen-látásmódot, amelyben a tökéletes műalkotás eszméje egyáltalán létrejöhet. Kaprow, aki szerint „semmi sem írja elő, hogy egy műalkotásnak rögzített, tartós tárgynak kell lennie”,⁹ illetve Gerzék önpusztító alkotása a monumentalizmus szilárd alapját teljességében irreálisnak, illúzióknak tekinti. Amennyiben sikerül a közönséget, zárandókat, emlékezőt résztvevővé, az alkotással valódi párbeszédet kialakító személyekké változtatni, akkor művészetük a fasiszta (esztétikai) ideológia talajvesztettségének bizonyítéka és tanúja lesz.

Tézisem értelmében a közönséggel kialakított aktív párbeszéd egy olyan „működés” közben teszi láthatóvá az emlékmű jelentéseit, amely egyértelműen megkülönbözteti a szokványos emlékműszobrászattól (esztétikai dimenzió), akárcsak az emlékezeti hagyományoktól (etikai dimenzió). Az ellenemlékmű elnevezést olyan alkotói intencióként olvasom, amely úgy a művészi megformálásában, mint a közösségi identitásformálás terének kialakításában szakít a hagyománnyal, merészen felülvizsgálja azt. A harburgi emlékmű szimbolikus értelemben vett bizonytalan talapzata más szempontból is levezethető, mégpedig a tárgyiasult-intézményesült emlékezet iránti bizalmatlanságból. A következőkben ahhoz kínálok szempontokat, hogy a Kaprow által is vizsgált, interaktivitásban megszülető „esztétikai esemény” miként értelmezhető a kulturális emlékezet elméletének kontextusában.

III.

Jan Assmann a kulturális emlékezet kutatása terén elért eredményei nagyobb nehézségek nélkül felhasználhatóak a Harburgban felállított oszlop emlékezeti funkciójának elemzésére. Assmann

⁹ A Kaprow: *I. m.* 33.

az egyén, a csoport, az identitás és az emlékezés fogalmai közötti kapcsolatrendszer feltárásakor az értelemhagyományozásnak a csoportidentitás megszilárdításában játszott szerepét hangsúlyozza. Megfogalmazásában „[a] társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját”.¹⁰ Az általam vizsgált emlékmű már ezen a szinten is egyedinek mutatkozik, hiszen a „mit nem szabad elfelejtenünk?” kérdést mindenfajta didaktikusság nélkül igyekszik megválaszolni. Minél inkább letisztult egy csoport kulturális emlékezete, minél világosabban látszik az emlékezet trópusait legitimáló konszenzus, annál biztosabban megválaszolható az iménti kérdés, annál szilárdabb az emlékművek szimbolikus talapzata. A normatív alapon meghatározott emlékezet és ennek (művészi) tárgyasulása olyan szemtanúnak tekinthető, amely képes egy történelmen kívüli nézőpontból látni a történelmet, vagyis olyan folyamatként, amelynek során egy csoport identitásának megszilárdítására vállalkozik és – Assmann idézve – „a változások elkendőzésére és a történelem változásmentes tartamként való észlelésére törekszik”.¹¹ Ez a képesség vezet a történelem monumentális felfogásához és a *sensus communis* műemlékekben kikristályosodó emlékezetéhez. A *sensus communis* világa az individuális múlttapasztalattól független emlékezetként az értelemkonstitúció kollektív perspektíváját teszi követendő mintává a csoport tagjai számára.¹² Az emlékezet vonatkoztatási kereteinek ilyen módon való meghatározottsága erőteljesen automatizálja az egyéni emlékezetet. Ez a gyakorlat szintjén válik a leginkább kézzelfoghatóvá, mégpedig abban, ahogy az emlékhelyekre zárandoklóknak meg van mondva, hogy mire, miért és miként kell emlékeznie. Az emlékezeti hagyomány ilyen megkérdőjelezhetetlenségére vezethető vissza az alázatos tisztelgés formájában zajló közösségi megemlékezések mindannyiunk számára ismerős képe. A múlt előtti tisztel-

¹⁰ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet* (Hidas Zoltán fordítása). Atlantisz, Bp., 1999. 18. Lásd még erről: J. Assmann: *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique. No. 65. (Spring-Summer 1995). 125-133.

¹¹ J. Assmann: *I. m.* 41.

¹² Ezt fejezi ki Assmann, amikor Maurice Halbwachs téziseinek áttekintésekor a következőképpen fogalmaz: „[a] szó szigorú értelmében csak az észlelés egyéni, nem az emlékezés”. J. Assmann: *I. m.* 38.

gés jelentőségtelivé akkor válhat, ha ez a közösség számára egy tényleges újjászületés-élményt kínál, nem pusztán egy mesterséges, uniformizált kommemorációt, üres rítust. A ceremóniális emlékezetet minden olyan esetben ez utóbbi forma jellemzi, amikor az egyének összetartozás-igénye felbomlóban van, ezért a megemlékezésre való igényt kényszerrel, külsőleg, mesterséges emlékezetpótlékok segítségével kell létrehozni.

Legélesebben talán Nietzsche emelt szót az emlékezet külső protézisei, a bálványok ellen, vagyis azon kulturális alakzatok, narratívák és fikciók ellen, amelyek a mindenkori emlékezetre igényt tartva a múlt mellett a jövőt is bitorolják. Sőt Nietzsche számára mindenek előtt a fikciók jelentik a dresszúra és a domesztikáció hatékony eszközeit, amelyek a szuverén individuum elsovadását okozzák. Szimbolikus értelemben az emlékszobrokat mindig narratívák és fikciók veszik körül, ezek középpontjában, mintegy ezek kicsúcsosodásaként magasodnak az ég felé. Természetesen itt nem a szobrok, emlékhelyek történetéről beszélek, hanem azokról a történetekről és mítoszokról, amelyekkel kiegészülve ezek a tárgyak a múltra emlékeznek. Más szavakkal az emlékművek fizikai létét körülölelő szimbolikus, kognitív emlékezeti térről.

IV.

A múlt szemiotizálásával párhuzamosan erősödik az emlékező irányítottsága. Nem az emlékezet-turizmus felvirágzása vezetett oda, hogy lassan hozzászokunk az emlékhelyek köré vont láncok és kordonok látványához. Ezek legalább annyira szimbolikusak mint maguk a szobrok, merthogy nem az alkotás érinthetetlenségét, hanem a fikciók sérthetetlenségét fejezik ki. Nem a műemlékvédelmet szolgálják, hanem egy védelem alatt álló eszmeiségre emlékeztetnek, ugyanakkor a fikciók iránti elkötelezettséget is erősítik. A Gerz házaspár ellenemlékműve – a közösségi emlékezet szerkezetiségének tudtában – kritikailag reflektál a ceremóniális emlékezet hagyományára. Ezért lehet különösen fontos az, hogy a harburgi oszlop anyagi léte, fizikai valósága előtérbe kerül. Megérinthető, összefirkálható, megrongálható, nincsenek generációkon átívelő, egyének feletti narratívái, léte emberközeli,

kiszolgáltatottsága ezért válhat az emberi kiszolgáltatottság erőteljes allegóriájává. Nem a kellék szerepét kapja egy monumentális (történelmi) drámában, hanem egy csendes közjáték, egy hosszúra nyúlt temetés főszereplőjévé válik, egy olyan temetés kulcsfigurájává, ahol nincsenek könnyfakasztó beszédek és fájdalomtól torzult arcok. Míg az emlékművek az állandóság és változatlanlanság jelképeiként őrködnek a nemzeti és kulturális emlékezet és identitás felett, addig az ellenemlékmű a mindennapi élethez fordul. A hétköznapot nem emeli ünnepnappá, de az ünnepnapot mindenképpen megfosztja álszent ceremonialitásától. Az oszlop lesüllyesztésekor túlvilági csend és nem a visszafogott öröm uralkodik el, a szimbolikus temetés aktusában válik



ugyanis kézzelfoghatóvá a szobor mögöttes tartalma, az a mód, ahogy a népirtásra emlékezik. „Az európai zsidóság megsemmisítése – írja Assmann – az újkori Izraelben [...] »holocaust« néven megalapozó történeté s ez által olyan mítosszá vált, amelyből

az állam komoly legitimitást és irányultságot merít: közemlékművek és nemzeti szabású rendezvények emlékeznek meg róla ünnepélyesen, iskolában tanítják, s így Izrael állam egyik mítikus hajtóerejének tekinthető.”¹³ A harburgi emlékmű nem egy „megalapozó narratívaként” emlékezik a holokausztra, hanem olyanként, amilyennek a náci Németország tekintette: végső megoldásként, a zsidóság teljes felszámolásának narratívájaként. Az oszlop az emlékművészet „végső megoldása”, amennyiben a történelem által egy mások számára megírt sorsot érez sajátjának és teljesít be. Megalkotói egy pillanatra sem feledhetik ezt a történelmi kontextust, ahogy azt sem, hogy Németországban németként kell emlékezni a múltra. A hagyományos holokauszt emlékművek univerzális horizonton fogalmazzák meg az emlékezők felelősségét: a világ számos pontján álló emlékhelyek

¹³ J. Assmann: *I. m.* 77.

formai sokszínűségük ellenére egy kognitív emlékezeti térbe tartoznak. Ez kevésbe igaz az izraeli és német emlékhelyekre, mert míg az izraeli holokauszt-emlékművek elsődlegesen az újramezítéséről beszélnek, addig a németországiak – legalábbis az utóbbi két évtized alkotásai – csak a hiányról és az ürességről. Ekképpen rájuk különösen érvényes, hogy az emlékezésnél fontosabb az emlékeztetés. A harburgi emlékmű ezzel messzemenőig tisztában van. Önpusztításra ítéltetett, merthogy abban az országban emlékeztet a népirtásra, ahol – annak kitervelői és végrehajtói szándéka szerint – nem maradhatott volna hírnöke. A rá rótt önpusztító folyamat révén a szobor nem válik hagyományos értelemben a túlélés hírnökévé. Nem idéz fel konkrét eseményeket, nem történeteket mond el a borzalmakról, hanem a szó szoros értelmében megmutatja azt: a rá rótt kiszolgáltatottság és az eltűnésével maga mögött hagyott hiány valóságos, kitapintható.

Egy különös fordulat még hangsúlyosabbá tette az emlékmű történelmi kontextusba ágyazottságát. Ugyanis nem csupán az emlékmű talpazata volt ingatag, de maga a kor is, amelyben rövid életét élte. Szimbolikus értelemben saját elmúlásán túl egy történelmi korszak és egy politikai nagyhatalom – a szocialista tábor és a Szovjetunió – felbomlásának is szemtanúja lett. És persze ennek nyomán jelen volt Kelet- és Nyugat-Németország újraegyesülésénél, a közös német identitás újbóli megalapozására irányuló igény megfogalmazásakor. A Gerz házaspár akkor kérdez rá a nemzet múlttal kialakított viszonyára, amikor a németeket újra elkezdni érdekelni, hogy hol élnek és mi az identitásuk, melynek a fél évszázaddal korábbi közös múlttal történő szembesülés is része. A kulturális emlékezet megalapozásának szempontjából kulcsfontosságú időszakban a harburgi emlékművet bár megalkotói eltemetik, de a múltat nem, sőt a múlt iránti felelősségnek egy olyan formáját helyezik középpontba, amelyet a németek már nem felejthetnek el. Sőt azt is megköszönöm, hogy igényt fogalmaznak meg az új német identitás megalapozására, a hagyományos emlékezeti mechanizmusok szubverziójával pedig erőteljes mintaadó szerepet kínálnak a kilencvenes években gomba módra szaporodó ellenemlékművek

számára.¹⁴ Ezek mindegyike a hiány ábrázolására, illetve szimbolikájára helyezi a hangsúlyt.

Az ellenemlékművek bár megtartják az emlékezeti funkciót,¹⁵ de a kognitív emlékezeti teret megfosztják pozitív tartalmuktól. A harburgi oszlop esetében e szimbolikus tér kiüresedését a szobor lesüllyesztésével valóságosan kiürülő emléktér jelöli. Az igazat megvallva a harburgi emlékoszlop semmilyen értelemben nem tud pozitív viszonyt kialakítani fizikai környezetével. A maga geometrikus sivárságával, hétköznapi anyagaival már felállításkor beleszűrült a rideg külvárosi képbe. Később – a firkák megjelenésével – sokak szemében a kerület szégyenfoltja lett. Valójában nem is a felszín feletti környezetével, a kis piactérrel és a környező épületekkel alkot szerves egységet, hanem az oszlop alatt előkészített furattal, saját sírkamrájával. Sőt, azt is megkockáztatom, hogy a láthatatlan furat fontosabb, mint maga az oszlop. A Gerz-házaspár azt akarja, hogy egy pillanatra se felejtjük el az üreget, hogy a lesüllyesztések gyászünnepek legyenek, amelyek során a hiány, a német zsidóság nem szimbolikus, hanem szó szerinti hiánya láthatóvá válik. A hiányról beszél az alkotás, amelyet nem lehet megszépíteni, amellyel a német népnek együtt kell élnie. Ha a zsidóság azért lett Németország „hiányzó népe”, mert sikerült elhithetni róluk, hogy ők a belső ellenség, az áruló faj, a németiség háta mögött settenkedő nemzetgyilkos csürhe

¹⁴ Jelen dolgozatomban nem célom ezek részletes ismertetése, mindazonáltal Horst Hoheisel, Micha Ullman, Renata Stih és Frieder Schnock alkotásai, illetve a Berlin-Steglitz-ben felállított *Die Spiegelwand* című munka szerintem egytől egyig az emlékezeti hagyományok radikális felülvizsgálatára szólnak, s úgy tartalmi, mint formai értelemben a harburgihoz hasonló kérdéseket vetnek fel.

¹⁵ Az ellenemlékműveket a rájuk jellemző „dekonstruktív fogások” miatt sokan támadják, népszerűtlenségük ellenére időről-időre mégis feltűnnek a demokratikus államokban. Mindez elképzelhetetlen a totalitárius rezsimekben, ahol a létfontosságú közösségi fikciók ilyen felforgatása megengedhetetlen. Ha mégis, annak csakis a radikalizmus, a forradalom, illetve az általam ellen-emlékezetnek nevezett identitás teremt legitimitást. Az ellen-emlékezet a néma ellenállásból pillanatok alatt a tagadás szellemévé alakul, amint tette szerintem 1956. október 23-án, a Sztálin-szobor ledöntésekor. Ekkor a kognitív emlékezeti tér hivatalos értelmezését az ellen-emlékezet radikálisan kifordította és a zsarnokság/elnyomás „szentélyeként” tekintett arra, ami korábban a kommunizmus és a proletariátus diadalát hirdető szobor volt. Az autokratikus szellem (szinte karnivalisztikus) kifordításakor az ellen-emlékezet üres fikcióként, a valóság meghamisításának termékeként tette láthatóvá az emlékművet.

(vagyis sikerült őket egy ellenség-narratíva főszereplőivé tenni), akkor a Gerz házaspár ezt az üres koholmányt felhasználva vívja meg harcát a nácizmussal. Belépnek a náci logikába, magukat a „Birodalom ellenségeiként”¹⁶ határozzák meg, ami már nem egy képzelt (és hazug) pozíció, hanem a belső ellenség valós (és üzenetértékű) pozíciója. Erről beszél Young, amikor a Németország hátába döfött fekete kés, „az öncsonkítás, a topografikus harakiri”¹⁷ metaforájával jellemzi a harburgi emlékművet. Úgy tűnik, mintha Gerzék a belső ellenség alapvetően etikai pozíciójának kinyilatkoztatásával, és ezzel párhuzamosan a nácizmus paranoiával átitatott logikájának művészi eszközökkel történő kifordításával rátalálnának arra a módra, amellyel a német nemzeti identitás emlékezni tud a holokausztra.

V.

Be kell vallanom, nincs kiforrott képem a totalitárius rendszerekről. Számomra Ingmar Bergman *Kígyótojás* (1977) című filmje jelentett egy megvilágító erejű portrét a fasiszmus lélektanáról. Ha jól értem a filmet, Bergman a húszas évek apátiájában, a polgárság háborút követő talajvesztésében és kilátástalan helyzetében tapintja ki az 1933-as fordulat okait. A *Kígyótojás*-ban egy közösséget látunk, amely fél. No jó, mondhatnánk, hiszen valamitől mindenki fél. Csakhogy a film megjelenítette világban szó szerint MINDENKI, MINDEN SZINTEN FÉL, olyannyira, hogy az enyhülés reményében a legátlátszóbb hazugságot is hajlandó elfogadni. A fasiszmus gyökere szerintem is ez a félelem, egyedivé mégis abban válik – s erről Bergman már nem beszél –, ahogy a közösség torzítások és koholmányok által megteremtett biztonságérzetét az államhatalom utólagosan legitimálja. A hazugságok átöltöztetése, kifehéritése jelenti a náci Németország számára a legnagyobb közösségi erőfeszítést, de a félelmet még ez sem tudja elfojtani, sőt ezután az egységet, az össznépi akaratot már csak a totalitárius diktatúrák eszközeivel – a nyílt

¹⁶ Gertz szóhasználatát James E. Young tanulmánya alapján idéztem. Vö. J. E. Young: *I. m.* 194.

¹⁷ Uo.

megfélemlítés által – képes fenntartani. Lehet, hogy alapvető tévedésben vagyok, de az érett, szuverén fasizmusban változatlanul, minden szinten félnek az emberek. Hiába nyerte volna meg Hitler a háborút és jutott volna világhuralomra az árja faj, a Harmadik Birodalmat ugyanúgy a félelem igazgatta volna.¹⁸

Végző soron a harburgi emlékmű a legyilkolt zsidóság emlékének nem egy néma oszloppal adózik, hanem egy új, a fikciókat akár megkérdőjelezni is hajlandó német identitás láthatóvá tételével. Értelmezésemben a szobor arra kérdez rá, hogy az ország lakói milyen mértékben hajlandóak részt venni a bálványok lebontásában. A provokáció mozzanatában egyszerre határozza meg önmagát a közös térnek hagyományosan tulajdonított emlékezeti funkcióval és az emlékműépítészet esztétikai normáival szemben. Ezáltal a „zarándok” arra kap felkérést, hogy úgy emlékezőként, mint a műalkotás befogadjaként keretet törjön. Műalkotásként az oszlop nem vágyik maradandóságra, emlékműként pedig nem teremt szimbolikus kordonokat maga körül. Ezen túl az emlékezés protézise sem kíván lenni, sőt az egész viszonyt megfordítja, beprogramozott eltűnésével az emlékezés terhére áthárítja a látogatókra, Young szavait idézve: „egy nap egyedül az emlékezés turistája marad állva itt, a maga emelkedettségével és emlékezetével”.¹⁹ A valódi kerettörés az emlékmű és „zarándokai” közötti aktív párbeszéd során, az oszlopra írás individualizált gesztusában teljesedik ki.

Emlékművekre általában a közösség együvé tartozását kifejező feliratok kerülnek, esetleg olyan idézetek, melyek üzenetét a közösség sajátjának érzi. Ezen túl törvényszegés van, az egyéni véleménynyilvánítás önkényessége, egyszerűen: vandalizmus. A harburgi oszlop látszólag a vandálok tökéletes célpontja, sőt felülmúlja őket, amennyiben saját magát tünteti el. Talán ezért nem szorul védelemre, és alkotói nem kényszerülnek arra, hogy a vandálok és az emlékezők feliratait megkülönböztessék és a sértő feliratokat cenzúrázzák. Az egymásnak feszülő feliratok interakciója a lényeg, a feszültség, ami legyen mégoly erőszakos, nem másként, mint az emlékezet soklényegűségének textusa-

¹⁸ Talán a náci esztétikának azért nincs művészettörténeti kontinuitása, mert a félelem esztétikája, a görcsös széppérvék gyakorlata.

¹⁹ J. E. Young: *I. m.* 192.

ként nyer kifejezést. Ugyanilyen fontos a közönséggel kialakított interaktív viszony, amely a Kaprow által sürgetett fordulat példaként világossá teszi, hogy az emlékműépítészet esetében a megfigyelői pozíciónak résztvevői pozícióvá történő átalakítása nem történhet meg a kulturális emlékezet bizonyos elemeinek kritikája nélkül. Én legalábbis kritikai vonásként értelmezem azt, ahogy a konszenzuális identitás automatizált beteljesítése helyett a párbeszédén nyugvó egzisztencia- és identitásmegértést helyezi előtérbe. A harburgi emlékhely szinte kierőszakolja ezt a dialógushelyzetet, miközben a demokratikus véleménynyilvánítás toposzává, egy valóban közösségi térré válik akár a szerzői pozíció aláaknázása révén is.

Minden egyes felirattal gyengül a szerzői autoritás, bomlik az alkotó és közönsége közötti hierarchikus viszony. Közösségi mű születik, közös emlékezet nélkül, az egyenrangúság bármiféle asszimiláció nélkül jön létre. A feliratok emlékezeti szövegekké válnak anélkül, hogy egy közös értékrend megvállására kényszerülnek. Igen, az oszlopra rajzolt horogkereszt is emlékezeti szöveg (és egyben identitás-megvallás), amelytől a szobornak nincs félnivalója, amelynek nem kiszolgáltatott. A szélsőséges jelképeknek igenis helyük van az oszlopon, mert a szélsőségek jelen vannak a társadalomban. Megjelenésükkel pontosan azok a félelmek és veszélyek válnak láthatóvá, amelyekkel a közösség és az egyén még időben szembenézhet és amelyeket felszámolhat. A feliratok konkrét tartalmának beható ismerete nélkül is világosan látszik, hogy identitás-stratégiák sokaságának, egy életközeli pluralizmusnak inkább hírnöke a Gerz-emlékmű, mint a közös emlékezetnek, melyet széttöredezettként ismertet fel. Míg az emlékművek esetében a kommunikatív emlékezet tárgyiasítása vezet a kulturális emlékezethez, addig az ellenemlékmű estében a kulturális emlékezet tárgyiasultságának lebontása új kommunikációs kontextusok lehetőségét hozza létre. Fentebb úgy fogalmaztam, hogy az ellenemlékmű nem tud pozitív viszonyt kialakítani környezetével. Ezt most pontosítanom kell. Eltűnésével megjelenik valamiféle pozitivitás, mégpedig abban, hogy helyet teremt a jelennek, a bálványok ledöntéséhez, a félelem felszámolásához nélkülözhetetlen párbeszédnek.

VI.

Összefoglalásképpen: a harburgi antifasiszta emlékmű olyan ellenemlékmű, amely a változatlan létezést éppoly elszántan utasítja el, mint az örök és változatlan értékek világába történő integrációt. Ellenáll továbbá a közösségi emlékezet autoratív formálásának, elutasítja az egyén emlékezet általi felmagasztalódását, vagyis azt a szimbolikus



nagyságot és jelentőségteliséget, ami a hagyomány hierarchikus rendjébe történő integrálódás során jön létre. A diszkontinuus emlékezet toposzaként az emlékmű nem pusztán azt állítja, hogy képtelen az emlékezés pozitív fonálát felvenni, de azon próbálkozások teljes reménytelenségére is rámutat, hogy visszatérjünk a XX. századi diktatúrákat megelőző kor művészettelfogásához, a depolitizált műalkotás és az autonóm, kikezddhetetlen művész világához. A Gerz házaspár

németként azt mondja, hogy a közösség múlt iránti kötelezettségvállalása nem ruházható át emlékművekre, nem oldható fel az esztétikumban. Művészként pedig azt, hogy ha a közösség mégis erre ad felhatalmazást akkor nincs más hátra mint az emlékművek elpusztítása és a pusztítás közösségivé tétele. Ez a fajta „barbarizmus” egyszerre veszi célkeresztbe az emlékművek magasztos megformáltságát és a múlt megszipítéséért küzdő (és ennek nyomán azt meghamisító) emlékezetet. Végző soron az oszlop eltűnésével egy új kognitív tér tűnik elő: az ellenállás emlékezete.

A temetés, amire dolgozatom címe utal nagyon régen, az emberfeletti esztétikát és az adminisztrált emlékezést érő első kritikus hangokkal kezdődött el és egy ideig még eltart. Addig biztosan, amíg a Birodalom (vagy ahogy Pasolini mondaná, a Kastély) ellenségei maguk is félnek, mert nekik nem kevesebbnek, mint a félelem ellenségeinek kell lenniük.



Bun Zoltán

Múltak között

*Sachsenhausen és Libeskind**

„A cél az, hogy embereket hozzunk ide: hogy megnyilatkozzanak, kitárulkozzanak és emlékezzenek. Ennek a helynek egyszersmind a reményt is szolgálnia kell, egy olyan helynek kell lennie, ahol azok, akik megpróbálják újraépíteni Németországot, megtalálhatják munkahelyüket, foglalkoztatott jövőjüket, az új természet felnövekedését, az elmélkedés lelki nyugalját, a fizikai és szellemi lélek rehabilitációját: egy új Reggel ébredését [...]”

(Daniel Libeskind: Mourning)

*A szöveg a Daniel Libeskind teljes berlini munkásságát bemutató *Reményszímfónia. Libeskind négy tételben* című írásom variációja. Felhasznált irodalom: Berta Erzsébet: *Arché versus artefaktum – Az architektúra dekonstrukciójának kísérlete a dekonstruktivista építészetben és filozófiában*. In: Berta Erzsébet (szerk.): *Test-Tér-Tekintet*. Debreceni Egyetem, Debrecen, 2001. 152-174.; Peter Chametzky: *Rebuilding the Nation: Norman Foster's Reichstag Renovation and Daniel Libeskind's Jewish Museum Berlin*. Centropa 1/3. 2001. szeptember, 245-264.; Jacques Derrida: *Grammatológia* (Molnár Miklós fordítása). Életünk–Magyar Műhely, Szombathely, 1991.; Dunai Andrea: *Két ezredév. Az új Berlini Zsidó Múzeum*. Múlt és Jövő, 2001/3. 117-122.; Peter Eisenman: *A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége*. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*. Typotex Kft., Bp., 2000. 321-339.; Richard C. Levene–Fernando Márquez Cecilia (eds.): *Daniel Libeskind. 1987-1996*. El Croquis no. 80. Madrid, 1996.; Haba Péter: *Zsidó identitás a kortárs építészetben*. Utóirat. Post Scriptum, 2004/5. 6-8.; Hanson, Brian–Salingaros, Nikos: *Death, Life, and Libeskind*. In: www.archrecord.construction.com; Klein Rudolf: *Kortárs építészeti és judaizmus: Az arché-techné megtagadása vagy meghaladása?* Utóirat. Post Scriptum, 2004/5. 9-22.; Kunszt György–Klein Rudolf: *Peter Eisenman – A dekonstruktívizmusból a foldingig*. Akadémiai, Bp., 1999.; Daniel Libeskind: *Countersign*. Rizzoli Inc., New York, 1991.; Daniel Libeskind: *The Space of Encounter*. Universe Publishing, New York, 2000.; Dekonstruktivizmus (különszám). Magyar Építőművészet, 1996/1.; Albert Speer: *Az új német építőművészet*. Volk und Reich Verlag, Berlin, 1940.; James E. Young: *Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin*. The Uncanny Arts of Memorial Architecture. In: James E. Young: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press, New Haven and London, 2000. 1-23.; www.daniel-libeskind.com

Berlin centrumától mindössze harminc kilométerre fekszik Oranienburg. Kis előváros, egyedi és egyetemes jelentésű, sőt egyedi és egyetemes jelentőségű hely, mely magába sűríti az emberiség huszadik századi katasztrófájának minden mozzanatát, s mely az ezredfordulóra bizonyosságok és hiányok, élő és eltörölt múltak, felejtés és emlékezés között őrlődik. Őrlődik, mert az urbánus szövetbe beékelődött egy parazita, ami az őt körülvevő organizmusból táplálkozott, egyszersmind részévé is vált annak: egymást kölcsönösen éltették és pusztították, mígnem az élőködő már nem működött tovább. Ám zárványként megmaradt a folytonosan lüktető-áramló szervezetben; s a halott test, olybá tűnik, továbbra is ezer sejtszállal kapcsolódik környezetéhez, közös múltjuk és annak minden hatása atomi szinten is jelen van: nem eresztik egymást, nem ereszthetik, hiszen a parazita fogva tartja gazdatestét, azt a testet, amiből maga is kinőtt, aminek emlékeznie kell arra, miképp uralkodott el rajta a beteg csomó, miképp próbálta legyőzni azt, hogyan tarthatott el a gyógyulás oly hosszan, és miért nem vetette ki magából az elhalt részt a megerősödő szervezet máig sem.

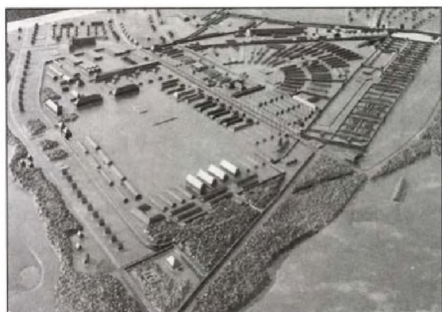


Archívó légifotó a negyvenes évekből

Sachsenhausen Oranienburg része, itt épült fel a Harmadik Birodalom első poroszországi lágere: internálótábor, egy Schutzhaftlager kommunisták és szociáldemokraták részére, szakszervezeti vezetők részére, aztán német zsidók részére, amit később, ezerkilencszázharmincötben az SS világszemléletének megfelelően, SS-építészek tervezésében típus-koncentrációs tá-

borrá alakítottak: a mintatáborrá – a tökéletes lágerré. Mi több, harmincnyolcban a koncentrációs táborok európai központja is ideköltözött, harminckilencre Németország hat főtáborának egyike lett, ami alá negyvennégy altábor és külső tábor tartozott, majd itt épült meg negyvenben az első krematórium, amit három évvel később gázkamrával bővítettek. A mintatelep nem a pusztában helyezkedett el, nem elzárva a külvilágtól, úgymond a semmi közepén, hanem Oranienburg szívében; nem mindentől távol, hanem közvetlenül Berlin szélén: ott, ahova ezerkilencszázharminchat és ezerkilencszáznegyvenöt között közel kétszázezer embert börtönöztek be. A negyvenes években már leginkább zsidókat és más nemkívánatos személyeket, akik közül harmincötezren vagy százezren haltak meg, miközben rajtuk immunológiai kutatásnak nevezett kísérleteket folytattak: beoltották őket tifusszal, sárgalázzal, megfertőzték maláriával, tuberkolózis-baktériumot adtak be nekik. Mígnem ezerkilencszáznegyvenötben a Vörös Hadsereg fel nem szabadította és egyszersmind el nem foglalta a területet, ami ekkortól – a krematórium, illetve a megsemmisítő eszközök kivételével – tovább funkcionált. Elsősorban éppen a náci tisztviselőket, meg más, úgynevezett politikailag ártalmas egyéneket tartott fogva ezerkilencszázötvenig, ameddig nagyjából újabb hatvanezer embert börtönöztek be, ez lett a szovjetek által megszállt európai területeken a három legnagyobb speciális tábor egyike. Majd bezárása után, ezerkilencszázhatvanegy után emlékművet építettek benne, s megnyitotta kapuit az antifasizmus fasizmus feletti győzelmét hirdető endeká Nemzeti Emlékhely, mely egészen az egyesülésig működött. A szovjet csapatok kilencvenegyes kivonulását követően a Sachsenhausen melletti erdőkben több mint ötven tömegsírt tártak fel, melyekből mintegy huszonötezer, negyvenöt után meggyilkolt német fogoly csontjai kerültek elő. Így az ezerkilencszázkilencvenháromtól működő Sachsenhauseni Múzeum és Emlékhely már mindkét elmúlt rendszer rémtetteit bemutatja az egykori láger viszonylag kis területén.

A látogatót már a hatvanas években is csak az egykori döbbenetes látványnak a töredéke fogadta: a nácik kivonulásukkor nagyrészt felégették a tábort, és a szovjetek nem is nagyon törődtek vele. De a főkapu még áll, és innen, ezen tengelyes középpontból belátható a Speer-féle birodalmi monumentalitás,



A tábor második világháborús állapotát mutató, az emlékhelyen újonnan felállított makett (A szerző felvétele)

az ünnepélyes rend szerint kialakított egykori fogolytábor a kisebbik szabályos háromszög alakzatában (a fél, szétvágott Dávid-csillag szimbólumaként), illetve ennek a kapuval szembeni csúcsból indított felnagyításaként a kiszolgáló-terület. Igaz, ma már csak nyomaiban fogható fel az az aprólékosan megtervezett rendszer, amelyben a reprezentatív építészet nemcsak a német felsőbbrendűséget és a poroszos esztétikát hirdette, hanem a gyilkolás, a halál, az embertelenség diadalát is – hogy mennyire szándékosan vagy deklaráltan, arról megoszlanak a vélemények. Mindenesetre a szisztéma középpontját konkrét és átvitt értelemben is a kapu jelentette, ettől észak-nyugatra található maga a láger, amelyben közvetlenül a főbejárat mögött volt a félkör alakú sorakozótér és az akasztófa, s onnan sugárirányba rendezve álltak egymás mellett a barakkok. Majd kicsit távolabb, a kis háromszög oldalait kijelölve a krematórium, Himmler parancsnoki villája és az összes európai koncentrációs tábor adminisztratív központjának épülete. S tovább a kapu túloldalán, a nagy háromszög délkeleti részében a kaszárnyák, tiszti lakok, gazdasági épületek, gyakorlóterek, bunkerek és a Zöld Szörnynek nevezett, főtengegybe állított kaszinó által kialakított hálózat, olyan hálózat, mely nemcsak szervezeti szintet jelent, hanem szerkezetit is, az egyes épületek ugyanis a föld alatt, jól kiépített alagútrendszerrel is össze voltak kötve.

Az újraegyesítés után politikusok és civil szervezetek vitatkoztak azon, milyen módon lehetne hasznosítani a területet, és mit lenne érdemes bemutatni az elmúlt rendszerek tetteiből,

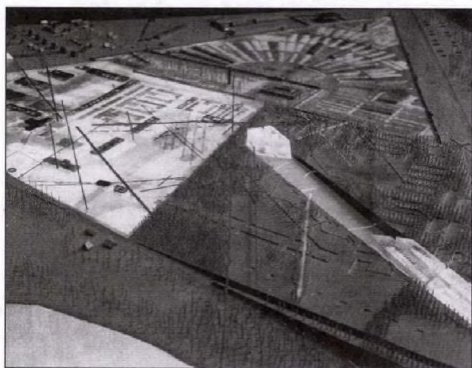
ezért ezerkilencszázkilencvenkettőben ötletpályázatot írtak ki építészek számára. Daniel Libeskind ekkor már három éve a berlini Zsidó Múzeum tervezésével foglalkozott, amely épület már az elképzelések bemutatásakor nagy visszhangot váltott ki szakmai és laikus körökben is, németek és zsidók is beszéltek róla, alapvetően formálta át a múzeum intézményéről alkotott képet. Sachsenhausenbe ezzel a referenciával érkezett az építész, és itt is nagyvonalúan és nagyléptékben gondolkozott. Arról beszélt, hogy a náciizmus cselekedetei kizsákmányolták, beszennyezték és meggyalázták az embert, a földet és a vizet egyaránt – mint az élet hármasságát, hogy egy ilyen helyen ma szembe kellene nézni a múlttal, nélkülözhetetlen lenne a gyász feldolgozó reakciója, s a remény arra, hogy ez a gyász kihathat majd a jövőre, és befolyásolni tudja a terület új használatát, illetve a topográfiához való elmélyült viszonyát. Vagyis nyilvánvalóan és kimondva is paradox volt az a program, amit az építész maga elé kitűzött. Hiszen amellet, hogy erőteljes emléket akart megőrizni a következő generációk számára a múltból, ugyanott meg is kellett fogalmazni valamiféle választ, aminek egy reményteljes jövőt kellene sugároznia – a halál emlékművét kellett volna felállítani, és egyúttal az élet újraindítását is elvégezni. A terv nagyvonalúsága először is abban állt volna, hogy a kiírt feladattal szemben nem pusztán az emlékhely, a kisebbik háromszög átalakítását gondolta volna át, hanem a teljes terület, a nagy háromszög ezredvégi szerepét. Az építész szerint ugyanis a Halál Esményi Városát nem lenne szabad elrejtteni vagy megszüntetni; mint ahogy az is teljes képtelenség, hogy a helyén lakóterületet alakítsanak ki, tudomást sem véve gyakorlatilag az egykor ott történekekről. Ezen trivializáló megoldás helyett Libeskind egyfajta tájjá formálást szeretett volna elérni, bizonyos mementók meghagyása mellett, azzal a céllal, hogy a területet újra élettel töltsék meg, hogy embereket csalogassanak oda, akik ott megnyilatkoznak, kitérülnek és emlékeznek, amellet, hogy a jövőjükkel foglalkoznak.

Ennek érdekében – szólt az illusztratív leírás – az emlékhely területét és szellemiségét ki kellene bővíteni, és egyéb tevékenységeket kellene betelepíteni. Nem pusztán funkcionálisan, hanem építészetiileg is, oly módon, hogy a speeri diadalmas birodalmi rendszert fel kellene bontani, a hangsúlyos főtengelyt ki kellene mozdítani, és új irányultságok halmazát kellene lét-

rehozni – például Lübeck felé, ahová az SS-tisztek még közvetlenül a szovjet csapatok megérkezése előtt, ezerkilencszáznegyvenötben mintegy harmincháromezer rabot vezényeltek ki Sachsenhausenből, hogy négyszáz fős csoportokba osszák, majd hajókba tereljék őket. Olyan hajókba, amelyeket később a nyílt vízen elsüllyesztettek. Ez az északi vektor Libeskind rendszerében sajátos jelentőséghez jut, az új tengely egy az új irányultságok közül, de kiemelt szereppel bír. Már nem a főkapun megy keresztül, közvetlenül mellette halad el, a kis háromszög oldalára már nem merőleges, nem a csúcsba mutat, hanem a negyvenötös halálos menetelés felé. Az új vonal mentén az egykori kiszolgáló területek két félre válnának: a meggyalázottságból kilépő vizesre és földesre. A vízzel elárasztott részen a még meglévő és egyébként továbbra is lakott tiszti épületeket gyakorlatilag megskalpolnák, a körülöttük lévő földet kiásnák – alapjaikat és föld alatti rendszereiket feltárva így –, majd a rájuk boruló vízfelszín alatt láthatóvá tennék őket, létrehozva ezáltal egyfajta történelmi időzőjelet, amit a látogatók hidakon, mólójárdákon keresztül közelíthetnének meg, s ezen gyalogos felületek átvezetnének a másik fél területre is. Oda, ahol a medencéből kiásott földdel töltenék fel a helyszínt, rendkívül intenzív növényállományt telepítenének rá, és ebben az új tájban létrehoznák a Remény Bemetszését. Azaz egy süllyesztett platót, ahová az új funkciókat lehetne telepíteni: egy kulturális és munkaügyi átképző központot, szellemi (műtermi) és testi (rekreációs) felüdülést jelentő egységeket, ami egyfelől jövőt biztosíthatna az új-Németország és Oranienburg (lakossága) számára, másfelől pedig visszakapcsolná a régi-új háromszög-protézist a város élő szervezetébe.

A tervben új történelmi rétegek tárulnak fel, a vonalak szervezik a formát. Sőt, a vitruviusi hagyományt felszámoló egyik legfőbb dekonstruktívnak nevezett gondolat – és egyben eszköz – a hierarchia, a szervezettség, a hagyományos kauzalitás, a monumentalításra való törekvés felszámolása, újraértékelése és újraépítése, mindezek pedig a birodalmi építészet alapkövei is. Tehát egyértelműnek tűnik, hogyan kellene viszonyulni egy ilyen helyszínhez. Azonban a látens kézzelfoghatóvá, láthatóvá válik, a sebészi beavatkozás korántsem olyan erőyes és egyidejűleg finom metszésű, mint a korábbi Libeskind-elképzelésekben, és így nem is olyan eredményes, mint előzőleg: egy olyan óriási

emlékmű jött volna itt létre, amely nem a terület, hanem a múlt hasznosítását tűzte volna ki célul, az abszencia helyett harsányabb nyomokat bemutatva, és ráadásul a helyiek ellenérzéseit is kiváltva. A pályázati anyagok ismertetése után többen is felemelték a hangjukat az ellen, hogy a város teljes, összetett történelmét pusztán egy időszakra vagy eseményre, vagyis a vészkorszakra redukálják, tudomást sem véve például a szovjetekről, és mindezt az emlékműnek rendeljenek alá. Még ha ebben a formában mindez nem is igaz – hiszen ennél a terv jóval összetettebb és legalább olyan súllyal szerepel benne a jövő biztosítása, mint a múlt feldolgozása – mindenképpen érdekes azt észrevenni, hogy a lakosság didaktikusnak és túlzónak találja Libeskind elképzelését. És valóban, a tisztai lakok különös kezelése (egyfajta irányí-



Libeskind tervének koncepciómodellje

tott pusztulása) csak az egyik ambivalens eleme a tervnek. Mert felmerül az a kérdés is, hogy mivel jelent többet, jobbat, mást a tengeri halálhatár felé mutató, kissé kibillentett tengely, mint a háromszög csúcsa felé irányuló. Nem ugyanannak a halálnak a kijelöléséről van-e szó, még ha a diktatorikus-geometrikus elrendezés helyett a nemláthatóba mutat is; továbbá az új axis a tördelt rendszer vonalai közül nem az egyik átlagos irányultság, jelentés nélküli végtelenség: közel olyan kiemelt szerepet kap, mint a szimmetrikus, rendezett egykori szisztémában a régi, csak itt föld és víz, élet és halál határa kap definíciót. Viszont minden ezen kritika – a terv meggyőződése felől biztosan – eltörpül,



Légifotó a területről a kilencvenes években

léptékében és szellemiségében egyaránt, a jövőt magát garantáló Remény Bemetszésének jelentősége mellett.

Lakossági, civil kezdeményezések és tiltakozások további irányokból és más gondolatkörből is érkeztek: a terület átalakítása ellen tiltakoztak, s azt szerették volna elérni, hogy a lakott házakból, immáron otthonokból, ne csináljanak emlékművet. Ez a megközelítés azért is lényeges, mert efelől nézve Libeskind tervét, az a közelmúltat szüntetné meg, eltörölné a hely önszerveződő belakását és ezáltal újjáéledését, gyakorlatilag felszámolná a negyvenöt endékás év nyomait a korábbi éra feldolgozása érdekében. Igaz, ez a hozzáállás elsősorban nem építészeti, hanem tárgyeredményben fontos, hanem történetiszemléletileg, a múlt általános kezelésének szempontjából, amely vezérmotívuma minden Libeskind-munkának, s amit egyébiránt az emberek, az úgynevezett laikusok gyakran félreértenek. Az esztétikai problémák mellett jelen esetben arra is felhívták a figyelmet, hogy az SS-épületek különleges kezelésével, kiemelésével, középpontba helyezésével csak a tiszték emlékezete dicsőülne meg, és ekképpen nem a Holokauszt, hanem éppen a náciizmus válna az emlékezés tárgyává, amitől a helyiek retteghetnek. Plakátjaikon az „Emlékmű a bűnösöknek? Erre nemet mondunk!”-feliratok hirdették félelmüket, tulajdonképpen nem is alaptalanul. Hiszen

számos neonáci támadás érte a tábort, ezerkilencszázkilencvenkettőben néhány akkor még álló barakk antiszemita gyűjtogatás áldozata lett, és erre az eseményre hivatkoztak a civilek, ennek újbóli megtörténtétől tartottak. Természetesen az építészeti elképzelések pontosan az ellenkező irányba mutattak: elegendő ennek bizonyítékeként a láger kapujának rácsán elhelyezett „Arbeit macht frei”, vagyis „A munka szabaddá tesz”-felirat átértékelődését megvizsgálni. Libeskind egy munkaerő-fejlesztő és -átképző központ idetelepítésével éppen az SS egykori jelmondatának egy nem-demagóg (vagyis nem-hitleri, nem-neonáci, éppen az-azal szembenálló), új értelmét adta meg. S így a gondolatnak – a tervnek – nemcsak a jelentése, hanem a jelként való megformálása is változik, kibontva egy különösen érdekes és összetett szemantikai kapcsolatot, amely nemcsak a felirat metamorfózisának finom játékában jelenik meg, hanem deklaráltan is, a terv címében, a „Mourning”-ban. Ebben Libeskind arra játszik rá, hogy az angol „morning” (vagyis „reggel”) és a „mourning” (tehát „gyász”) mindössze egy fonémában különböző szavak; ezek egyesítésével, s egy fonéma derridai törlésével egyetlen kifejezésbe sűríti a halálgyár revitalizációjának koncepcióját.

A pályázatot nem a fenti elképzelés nyerte meg. Végül a láger fokozatos és lassú átalakítása történt meg a kétezres évek elején, miközben a belakott kiszolgáló területek változatlanok maradtak. Megmaradt a szovjetek által felállított fasizmusellenes emlékmű, és meghagyták a neonácik által felgyújtott fabarakkok üszkös falát is, üvegfelület mögött konzerválva. S ugyanígy építettek egy-egy semleges, dobozforma épületet a krematórium megmaradt alapjai felé és a speciális tábor tetteinek emléket állítva, miközben a tábor falát, a háromszög oldalait helyenként – visszafogottságukban is – erőteljes kifejezőerővel bíró vasbeton lemezekkel cserélték ki, melyek nem folyamatos zártságot mutatnak, hanem felszaggatottak: közöttük bárki könnyen bejuthat az emlékhely területére, bizonyos értelemben visszakapcsolva a lágert a városi szövetbe.



Nádori Eszter

A szocialista realista kertművészet lehetőségei Magyarországon

*A sztálinvárosi Sztálin út kertépítészeti
kialakítása (1952–1959)*

A hazai szocialista realizmus építészetének főműve az egykori Sztálinváros, azaz a mai Dunaújváros belvárosa. A beruházás 1950-ben, az első ötéves terv keretében indult meg, a korabeli sajtó a Dunai (később Sztálin) Vasmű és a hozzá tartozó város építését a kor legnagyobb feladataként mutatta be.¹ A város főépítészé, a Szovjetunióból erre a feladatra hazatért Weiner Tibor szavaival a várostervezés alapvetése egyszerűen meghatározható: „A tervezés feladata szocialista város létesítése volt.”² A program megvalósításában a város tervezői külföldi, elsősorban szovjet példákra és szakirodalomra támaszkodtak. A tervezett városnak az adott történelmi kor szellemét kellett megtestesítenie egységes építészeti koncepciójával. Bár az építés kezdeti szakaszának épületein még a modern építészet elvei érzékelhetők, az építészeti egység megformálásának eszköze 1951 végére a szocialista realista építőművészet lett.

Az 1951. áprilisában lezajlott, *Vita építészetünk helyzetéről* című fórum volt az, amelyen teoretikusnak szánt viták keretében a szakma leszámolt a modernizmussal, majd 1951. október 28-án a Magyar Építőművészek Első Országos Kongresszusa meghirdette az új építészetet, vagyis a szocialista realizmust Magyarországon. Nemzeti hagyományaink követésének kijelölt útja a magyar „nagyság és dicsőség” időszakának építészetére, a reformkori

¹ *Sztálinváros. Első szocialista városépítkezésünk. Szakszervezeti ismeretterjesztő előadások.* Bp., 1952.

² Weiner Tibor: *Sztálinváros.* In: Weiner Tibor – Valentiny Károly – Visontai Miklós: *Sztálinváros, Miskolc, Tatabánya. Városépítésünk fejlődése.* Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1959. 17–85.

klasszicizmusra való támaszkodás volt.³ Mivel a kertművészet története során mindig illeszkedett a művészet- és építészettörténeti stílusokhoz, az egyes korok elvei a kertművészetben is éreztették hatásukat, ezzel a határozattal adottá vált a magyar kertépítészeti további útja is.

1950-ben a kertépítész Jécsai László *Romantika vagy természetesség – Stílusváltás a kerttervezésben* című cikkében a szocialista realista építészethez még a nyugat-európai modern kertművészet alapján komponált, úgy nevezett természetes kertet rendelte hozzá, mint „egyetlen észszerű és esztétikailag is indokolt kertstílust”.⁴

„A természetes kert már az új idők forradalmasított kertstílusa. Idegen hatásoktól mentes, a barokkba hajló formakeresést mellőzi. A célszerűség vonalára megy át, a térképzésben és vonalvezetésben nem mértani elemekből formálódik, hanem a terület legcélszerűbb kihasználását teszi fő követelménnyé. A romantikát kerüli, az egész kert eszmei felépítését a növényzet megfelelő elhelyezésére, kiválogatására alapítja. Alapelgondolása tehát az, hogy a kert a természetnek emberkéz-alkotta része.”

A fent megfogalmazott elvek a kertépítészeti szocialista realista stílusválasztás, -keresés közben jelentősen megváltoztak. Az útke-resés lépései jól tükrözik az építészettünkben bekövetkezett ideológiai váltásokat.

A szocialista realizmus esztétikájának alapelve a tartalom és a forma dialektikus egysége. A kertművészeti formaalkotás célja tehát az, hogy a tartalmat, vagyis a természetet jelentő növényanyagot és a használati célt szolgálja. A kert kettőssége azonban abban áll, hogy ezzel együtt a kert emberi kéz alkotása, határozott célrendeltségével az alkotó és a használó ember társadalomhoz fűződő viszonyát is tükröznie kell.⁵ A realista művészetnek – és így a kertművészetnek is – „a dolgok lényegét kell adnia és ezeket a lényeges, jellemző vonásokat szemléletes képekben kell bemu-

³ *A Magyar Építőművészek Első Országos Kongresszusának határozata*. Magyar Építőművészet I/1. (1952.) 5.

⁴ Jécsai László: *Romantika vagy természetesség – Stílusváltás a kerttervezésben*. Kert és szőlő II/9. (1950.) 4–5.

⁵ Ormos Imre: *Épületek környezetének kiképzése, kertesítés*. Bp., 1953. 31.

tatnia”.⁶ A tervező feladata a növényzet hatásának fokozása, a természet adta lehetőségek minél jobb kihasználása. Ennek érdekében a kertépítész a növényzet és az épített elemek olyan egységet hozza létre, amely zárt, hatásában fokozott képet nyújt.

A hazai kertépítészeti szakirodalom, elsősorban Ormos Imre – a kor legelismertebb kertteoretikusának – ajánlásaiban két alapvető kerttípust különböztet meg, ezek elemi kompozícióját a következőképp fogalmazza meg: a reprezentációt szolgáló kertekben „szigorú kötöttséget, feszes magatartást sugárzó geometrikus formájú virágágysok a helyénvalók”, az üdülési céllal épült kertekben „kötetlen, minden merevséget kerülő, festői foltokból rendezett vegyesültetésű” növénycsoportok szolgálják a tartalom formai kifejeződését.⁷ A legfontosabb feladat tehát a tartalomhoz illő forma megválasztása.

A szocialista realista stílus fő követelménye a nagyobb egység megteremtése, ennek megalkotása az építészeti rend megfigyelésének útján történhet. A tervező gondolkodásában a tervezési területet övező objektumoknak meghatározó szerepe van, a kert formáinak, arányainak és tereinek illeszkednie kell az épített környezethez, a városkép különböző elemei közötti sima átmenetet biztosítani kell. A formarendszerek, tengelyek, arányok egyeztetése, a tér-, tömeg-, színritmusok kialakítása, a vonalak és irányok közvetlen folytatódása azok az eszközök, melyekkel a komplex térkompozíció kialakítható.

A Sztálin úti parksáv kertépítészeti terveinek elemzése

A város legmonumentálisabb és egyben leghatásosabb szocialista realista együttese az 1951 és 1954 között épült Vasmű úti (egykor Sztálin út) beépítés. A tervezett főtérről a Vasműhöz vezető, közel száz méter széles és több mint egy kilométer hosszú főút egységes építészeti kialakítása mellett a városkép formálásában a főépítész a növényzetnek is nagy szerepet szánt.

⁶ Ormos I.: *A kerttervezés története és gyakorlata*. Mezőgazdasági Kiadó, Bp., 1955. 131.

⁷ Ormos I.: *Épületek környezetének kiképzése, kertesítés*. Id. kiad. 32.



Sztálinváros térképe, 1959.

A térkép a szerző rajza, az alábbi térkép alapján készült: Sztálinváros járási jogú város, 1959. Állami Fölmérési és Térképészeti Hivatal Kartográfiai Vállalat Budapest, 1959 (FSZEK Budapest Gyűjtemény)

Weiner Tibor érzékeny módon látott hozzá a városi építészeti és a természeti táj egységének komponálásához. Olyan fontos elméleti megállapításokat tett a természeti és építészeti táj ideális viszonyának meghatározásában, amelyek a kertépítészeti tervezéshez kiindulópontul szolgálhattak. A szocialista realizmus térszervezésének lényegét 1952-ben írt cikkében történeti összehasonlításban vizsgálta: „Szemben a barokk fellazított épülettömegeivel, amelyek a természeti táj mesterséges alakításával a természeti és építészeti táj egységbeolvasztását célozzák, olyannyira, hogy nehéz meghatározni a két táj elemeinek szabatos határait – a klasszicizmus építészeti alkotásaival mintegy rendszerezi a természeti tájat.”⁸ A szocialista város építésének új feladatát a szovjet várostervezés tapasztalataira alapozva a következőképpen fogalmazta meg: „A szovjet építészet az egyedi alkotásokkal szemben feladatainál fogva nagy, összefüggő építészeti táj megalkotására kötelez. [...] A megváltozott térigény a természeti és építészeti táj új viszonyát állapítja meg. A szocialista város az építészeti táj szerepét mennyiségileg növeli és ezzel új feladat hordozójává válik. Az építészet tájszervező szerepét az építészeti táj keretein belül kell megoldania.” A Sztálinváros építéséről szóló 1959-es összefoglaló művében külön

⁸ Weiner T.: *Néhány tanulság a szovjet városépítészetből*. Magyar Építőművészet I/4. (1952.) 182-188.

fejezetet szánt a természet és építészet viszonyának.⁹ A korabeli építészet alkotási módszereit vizsgálta a természet és építészet kapcsolatának tekintetében. Megállapítása szerint alapvetően három különböző gyakorlatot lehet elkülöníteni.

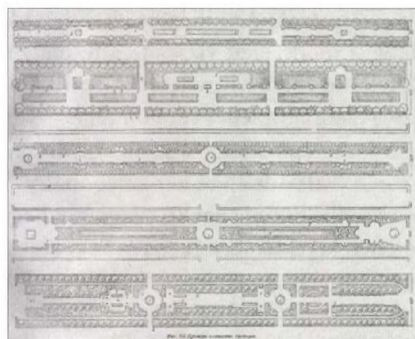
Az első a modern építészetnek az az ága, amely szemben áll a történelem során kialakult építészet kategóriáival az által, hogy épületeit a természetbe kívánja beolvasztani úgy, hogy a természeti tér a maga eredeti karakterében halad át az épületek között. Ekként az épületek úgy állnak a természeti tájban, mint annak organikus elemei. A második típusban az épületek „aktívan plasztikus elemek”, és mint ilyenek a természeti tájban uralkodó elemként jelennek meg, ezzel új tájat, kultúrtájat alakítanak ki. A harmadik a teljesen lehatárolt építészeti tér, amely a természettől függetlenített tereket alkot, és amelyben a természet elemei csak az építészeti koncepció támogatásának kizárólagos céljával jelennek meg. Következtetésként nem foglal állást valamelyik módszer mellett, hanem azt mondja, hogy a különböző építészeti feladatokhoz a megfelelő koncepció választása a feladat, hiszen a cél a tér és a tömegek egységének megteremtése, amelynek művészi kialakítására mindhárom változat módot ad.

A várostervezéssel való szoros összefüggés miatt ugyanez az elv érvényesül a kerttervezésben is. A különféle városi kertek tervezésének irányelveit az adott zöldterület célja és az építészeti környezettel való harmónia megteremtése határozza meg. Az első magyar szocialista város kertjeinek azonban a tartalom és a forma dialektikus egységén kívül a reprezentáció követelményének is meg kellett felelnie. E kettős követelmény kielégítésének útjai a sztálinvárosi kertterveken kiválóan tanulmányozhatók.

A magyar kerttervezők az ötvenes években elsősorban szovjet példákra támaszkodhattak. A kor legjelentősebb, Magyarországon ismert szovjet kertépítészeti teoretikusa J. B. Lunc volt, akinek 1952-es *Zöldterületek tervezése* című munkája a szocialista realista kertművészet elméletének és gyakorlatának átfogó összefoglalását nyújtja.

Lunc az olyan utakat, amelyek közepén zöldsáv helyezkedik el, bulvárnak nevezi. A különböző szélességű bulvárok kialakítására mintákat is közöl, a legapróbb részletek megformálására

⁹Weiner T.: *Sztálinváros*. Id. kiad. 50-51.



Különböző szélességű bulvárok kialakítása, Lunc

is javaslatot tesz, azt is meghatározza, hogy az egyes egységeken belül a sövényeket milyen magasra kell nyírni.¹⁰

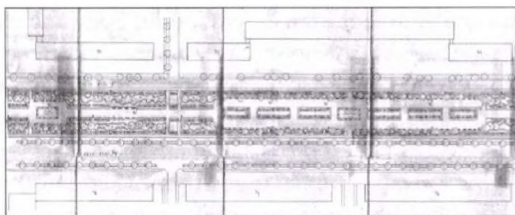
A sztálinvárosi Sztálin út parksávjára a tárgyalt időszakban három kertépítészeti terv készült; az első 1952 augusztusában, a második 1954. januárjában, a harmadik 1957. februárjában. Felmerül a kérdés, hogy ugyanarra a területre néhány év alatt miért készült számos terv, és azok miért nem valósultak meg. Ennek az a magyarázata, hogy a városépítés nem az előre meghatározott ütemben haladt, és a politikai és főképp a gazdaságpolitikai helyzet, a beruházási keret folyamatos változása miatt a beépítési és kertépítészeti tervek is folyamatos revízióra szorultak. A Sztálin út zöldterületi rendezését mindaddig nem lehetett megkezdeni, amíg a város főcsatornája lefektetésre nem került a főút területén. A város vezetői még 1955-ben is a csatorna lefektetésére vártak.¹¹

E néhány év alatt az építészethez hasonlóan a kertépítészetben is többszörös stílusváltás következett be, melyek a tervváltozatok elemzésével jól nyomon követhetők.

1952. Az 1952-ben a Budapesti Városépítési Tervező Iroda Városépítési Osztályának Zöldterületi Szakosztályában készült,

¹⁰ J. B. Lunc: *Zöldterületek tervezése*. Moszkva, 1952. 161-162.

¹¹ Fejér Megyei Levéltár, XIII. 502. – Dunaújváros Városi Tanács Végrehajtó Bizottságának jegyzőkönyvei 1950-1989. 1955. IX. 22. 382.



Sztálinváros, a Sztálin úti zöldsáv kertterve, 1952. (részlet)

Fekete Albert jegyezte terv követi leginkább a szovjet mintát.¹² Sajátos stílusával a szocialista realista építészeti kompozícióhoz illeszkedik.

Az ötvenes években kialakult új rendszer, amelyben a zöldterületi tervezést az építészeti tervezőintézetekben létrehozott zöldterületi csoportok végezték, a korábbi állapotokhoz képest feltétlen előrelépést jelentett az építész- és kerttervezők munkaközösségének, együttműködésének kialakulásában, ami az épület és a kert egységének megteremtésében vitathatatlan eredményekkel járt. Ez a közös munka ahhoz is hozzájárult, hogy az építészeti szemlélet- stílusváltozásokra a kertépítészet is gyorsan reagált.

A tervezett parksáv közepén végigvezetett sétány a Sztálin úti házsor beugratott homlokzati kialakításához alkalmazkodva, vagyis ott, ahol a látótér kiszélesedik, egy középső zöldsáv beiktatásával kettős sétánnyá nyílik szét. A közepén kialakított zöld mezők szabályos, geometrikus kiképzésűek; az egynyári virágágyak sorát szabályos közönként ültetett fagyalok szakítják meg. A zöldsáv díszítőelemei az architektonikus rend ritmusaiban elhelyezett téglalap alakú díszmedencék, a pihenőpadok és szoborhelyek, ahol a tervező a város neves sztahanovistáinak szobrait kívánta volna elhelyezni. A két oldalon virágágyakkal keretezett zöldsávon belül a változatos fajokból álló fás kiültetés elrendezése szabálytalan, a fákat kísérő cserjesáv oldott vonalvezetésű. A Sztálin út forgalmi sávjainak két oldalán ezüsthárs fasor fut végig. A park merev geometriai megfogalmazása a monumentális propagandát szolgálja.

¹² Dunaújváros Polgármesteri Hivatalának Tervtára – Kerttervek.

A terv műleírásából arra is fény derül, hogy minek, illetve kinek köszönhető ez a nagyszabású, a városépítési, -esztétikai koncepciót követő kompozíció: „a B utat, mint ami átmenő forgalmat is szolgáló főútvonal, kettős fasorral (ezüsthárs) képzeljük el szebbnek. A rajzon így is szerepel, de a költségvetésben a nyugati fasor helyett sövény (*Ligustrum ovalifolium*) szerepel. Weiner Tibor kartárs kívánsága volt ugyanis, hogy oda fasor helyett cserjék kerüljenek [...]”¹³ A kerttervezőnek tehát a város-építész elképzelését kellett követnie.

Az itt elemzett kerttervek közül erre illik leginkább Ormos Imre 1955-ben megjelent *A kertművészet története és gyakorlata* című munkájának egyik mottója:

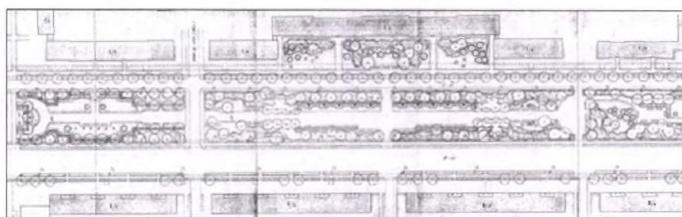
„A szocialista realizmus kertművészetének pedig az a feladata, hogy a szocializmust építő ember viszonyát az élethez, a természet és a kert kapcsolatában tükröztesse, mutassa meg.”¹⁴

1954. Az 1954-es kompozíció alapvetően architektonikus, mégis kevésbé monumentális, részletformái oldottabbak.¹⁵ A tervező, Kirchlechner Endre, egy sétányt vezet végig a közel egy kilométer hosszú zöldsávban, a környező építészeti rendhez a sétány szélességének változtatásával igazodik. Azon a területen, ahol a korábbi terv kettős sétány vezetését javasolta, Kirchlechner a sétány szélesítésével tágítja ki a teret, a merev szimmetriával megformált középső zöldsáv ezen a terven nem jelenik meg. Hangsúlyos részletek alakulnak ki a sétány teresítésével a zöldsáv északi végén, a sétány kezdőpontjánál, a Rendelőintézet előtt, a Kossuth Lajos utcai sarkon, a park középső területén és a Kohász utcai sarkon. A kiemelt egységek hangsúlyát szobrok állításával és szoborfülkék kialakításával fokozza a tervező, padokat első-sorban ezeken a teresedéseken helyez el. A parksávot három eltérő kialakítású egységre lehet elkülöníteni. A Dózsa György út és a Kossuth Lajos utca közötti szakaszon a sétány vonalvezetése meghatározza a sáv geometriáját, de a növényvel borított szélső

¹³ Dunaújváros Polgármesteri Hivatalának Tervtára – Kerttervek, Műleírás a szétálinvárosi B és E utak közötti terület kertészeti rendezési tervéhez. 1952. 2.

¹⁴ Ormos I.: *A kerttervezés története és gyakorlata*. Id. kiad. 15.

¹⁵ Dunaújváros Polgármesteri Hivatalának Tervtára – Kerttervek.



Sztálinváros, a Sztálin úti zöldsáv kertterve, 1954. január 4. (részlet)

területek szabad alakításúak. A Kossuth Lajos utcától az Ady Endre út torkolatáig, ahol a Sztálin úti beépítés mindkét oldalon egységes, az építészeti rendhez igazodva architektonikusabb kialakítást javasol a tervező; ezen a reprezentatív szakaszon a fák szabályos sorokat alkotnak, a geometriát nyírt sövények alkalmazása fokozza. Az út keleti oldalán az utcavonalból hátraleptetett lakóház előkertjét azonban szimmetrikus, de oldott formákkal tervezi a szerző. Az Ady Endre utca torkolatától a zöldsáv végéig határozottan oldottabb kialakítás jellemzi a tervet. Az addig egyenes vonalban vezetett sétány kanyargóvá válik, szabálytalan formájú virág- és évelő-kiültetés jelenik meg. A parksáv utolsó szakaszának növényzete zömmel ligetekké formált facsoportokból áll. Ezzel a kialakítással a tervező valószínűleg véderdőbe való átvezetést kívánta biztosítani. Ez a törekvés indokolt, a zöldsáv egységes megjelenését, monumentalitását és reprezentativitását mégis rontja a sétány vonalának megtörése.

A két terv közötti feltűnő különbség az ország gazdaságpolitikájában beállt változással magyarázható. 1953-ra világossá vált, hogy az egyoldalú, helytelen arányú és túlzott ütemű iparfejlesztés tévút. Az ország ellátási nehézségekkel küszködött, a beruházások nem eredményezték a termelés várt növekedését. Az új miniszterelnök, Nagy Imre meghirdette az új gazdaságpolitikai irányelveket, vagyis az iparosítás ütemének csökkentését és a mezőgazdaság fokozottabb fejlesztését. Az első öt éves terv irányszámait módosították. A város lakói és építői csak néhány hónappal később érzékelték a gazdaságpolitika számukra kedvezőtlen fordulatát, aminek következtében 1954-ben a beruházási keret már olyan mértékben csökkent, hogy a kokszolómű és a város építését is le kellett állítani. 1954-re megszűnt Sztálinváros különleges, kiemelt helyzete.



Sztálinváros, a Sztálin úti zöldsáv kertterve, 1957. február 9. (részlet)

1954-re tehát a város- és kerttervezőknek már szembesülniük kellett azzal, hogy lehetőségeik nem korlátlanok, a parksáv tervezője jobban alkalmazkodott a hely léptékéhez, adottságaihoz, a Sztálin úti korzót az építészet által meghatározott geometria követésével, barátságos városi sétakertként javasolta kialakítani, a reprezentáció helyett a használhatóság követelményeinek kielégítésére törekedett.

1957. Az 1957-ben a Lakóépülettervező Vállalat Területrendezési Osztály III. Irodájában készült terv szintén Kirchlechner alkotása, ennek ellenére az előzőektől határozottan eltérő megoldást ad a Sztálin úti parksávra a tervező. A korábban alapkövetelményként jelentkező szabályosságnak és szimmetriának a kompozícióban nyoma sincs. A parkon végigvezető sétány megmozgatott nyomvonal mentén halad, szélessége folyamatosan változik, határait egyszer egyenes, máskor íves vonalak jelölik ki. A park geometriája véletlenül sem igazodik a környező épületekhez, szabálytalansága oly mértékű, hogy a keresettség látszatát kelti. A terv még a korábbi tervek egyik vezérfájának, a platánnak az alkalmazását is elveti. A fasorokban a másik vezérfa, az ezüsthárs megmaradhatott, valószínűleg kisebb termetének, kevésbé monumentális hatásának köszönhetően. Azt, hogy a Sztálin út parkosítása e terv alapján valósult meg, egy 1959-ből származó képeslap bizonyítja.

Az előző tervek teljes elvetése, az azoktól való határozott különбözés vágya a politikai fordulat után az építészetben és a kertépítészetben bekövetkezett ideológiai váltással magyarázható. A szocialista realizmusnak a Szovjetunióban Hruscsov 1954. december 7-én a moszkvai országos építőipari értekezleten elhangzott, a szovjet építőipar új módszereiről, az építkezések minőségének javításáról és költségeinek csökkentéséről szóló beszéde vetett véget. Hruscsov kimondta: „Semmi szükség arra,



*A Vasmű út képe délről északra tekintve, 1959.
OSZK Aprónyomtatványtár*

hogy lakóházakat építészeti formákkal templomhoz vagy múzeumhoz tegyünk hasonlóvá.” Magyarországon a korszak vége 1956-ra tehető.

1957 februárjában a lakosság a várost még a forradalomban kivívott névváltoztatás értelmében Dunapentelének nevezte, bár a Budapesten készült terven a – hivatalos – Sztálinváros elnevezés szerepel, a város már nem ugyanaz, mint egy évvel korábban volt.

A Sztálin úti parksáv kertészeti rendezése 1956-ban, a főcsatorna lefektetése után kezdődhetett meg, amikor a Kertészeti Vállalat a terület tereprendezésére és a parkosításra 3 millió forintos keretet kapott. A fásítást 1956. decemberében kezdték meg, a platánokat, melyek ma is a parksáv fő díszei, ekkor, vagyis a később a parkosítás alapjául szolgáló kertépítészeti terv elkészülése előtt ültették ki. Tehát a város legfontosabb reprezentatív zöldterületére készült ugyan szocialista realista stílusú terv, de az sosem valósult meg. A Vasmű út ma kertészetileg rendezetlen, ám értékes növényállománnyal rendelkező terület.

A szocialista realista kertművészet, mint a monumentális propaganda eszköze

A városi léptékű zöldterületek városképi jelentősége miatt a városépítéssel együtt a kertépítészet is a monumentális propaganda eszközévé vált. Sztálinváros esetében ez mindössze két éven keresztül, 1952-1953-ban, a nehézipari fejlesztés legerőteljesebb korszakában, azaz a város fénykorában volt érzékelhető.

Annak ellenére, hogy a szocialista realista stílusban alkotó építészek – köztük Weiner is – a klasszicizmus kompozíciós elvét kívánták érvényesíteni az építészetben, a természeti és építészeti táj sajátos viszonyának kialakításával, a kertépítészetben megjelenő egyedi elemek barokkos vonásokat hordoztak. A kertek nagyvonalú, geometrikus és hierarchikus kompozíciója, a hangsúlyos részletek síkkertészeti elemekkel történő kiképzése, a nyírt sövények alkalmazása, és kiváltképpen az épített elemek formai kialakítása, például a nyújtott, téglalap alakú medencékre szerkesztett tengelyek a barokk kertépítészet eszközei.

Az épület és kert ilyen geometrikus egysége utoljára a reneszánsz téralkotó művészetek tökéletességre törekvésének eredményeként valósult meg. A barokk korában az épületek hierarchikussá formálása a szigorú geometriától való eltávolodáshoz vezetett, olykor egyenesen szertelenséghez, ennek ellenpólusaként a kertben az architektonikus szerkesztés merevedett ünnepélyessé. A klasszicizmus felé vezető fejlődési folyamat a klasszikus ókori építészeti hagyomány szabályosságának felelevenedésével, és azzal járt együtt, hogy a kertépítészet feladata az érintetlen árkáiai táj felidézése lett. A szocialista realizmus az építészetben a klasszicizmus, a kertépítészetben a barokk stílusjegyeket alkalmazta.

III.

IDEOLÓGIA ÉS SZABADSÁG



Balkányi Magdolna

Politika – színházi struktúra – esztétika

A színház mediális sajátossága miatt – létrejöttének feltétele az alkotó és befogadó, vagyis játszó és nézők egyidejű jelenléte egy közös térben – mindig kollektív és közvetlenül a társadalmi nyilvánosság része. (Hogy ez a színházat alkotó közösség koronként és társadalmanként pontosan mit fed, a mindenkori színház milyen részt hasít ki magának a társadalmi nyilvánosságból, s az milyen jellegű – az mindig történetileg, s több faktor által determinált.) Ezért érdemes minden korban vizsgálni a politika, a színház mint intézményesült kulturális jelenség és a benne létrehozott esztétika összefüggését. Különösen egy olyan társadalmi formában, mint a totalitáriánus, amelyben a politika és ideológia az élet minden területét áthatja. Előadásom tárgya a magyar színházi struktúra, az abban érvényes konvenciók és az azokat meghatározó politikai/kultúrpolitikai összefüggések vizsgálata a második világháború után 40 évig (1948/49 – 1989/90) tartó szocializmus időszakában.

A korszak – a vizsgált perspektívából – a politikai változás következtében éles cezúrával, a színházak 1949-es államosításával kezdődött és a politikai rendszerváltozással nem véget ért, hanem egy sokkal kevésbé kontúros, már a 80-as évek második felében elkezdődött változássorozattal bizonyos szempontokból máig is tart. A radikális politikai-ideológiai változásnak a színházi struktúra területén is központosítás volt a következménye: állami fenntartás és finanszírozás, központi irányítás és ellenőrzés. Az örökölt infrastruktúrában, a 19-20. század fordulóján épített magyar kőszínházakban, az egyetlen hivatalos intézményben képzett színészekből létrehozott állandó társulatokkal, szervezett közönséggel, repertoár rendszerben, szezononként megszabott előadásszámmal üzemszerűen működő struktúra jött létre. A rendszer a korszak első felében központilag kinevezett szín-

házvezetéssel, korlátozott társulati mozgással, kötelező vidéki szerződtetéssel, azonos fizetésekkel teljesen merev volt, amely később az évados szerződtetés, s más intézkedések bevezetésével valamelyest oldódott.¹

Először azt vizsgálom, hogy a fentiek szerint létrehozott, egységesített magyar színházstruktúrában mely alapelvek szerint működött a színház, s azt hogyan használta a politikai hatalom.

A hivatalos magyar színházi struktúra báziskonvenciói

A hivatalos színházi struktúrában a színházi gyakorlatot mint kulturális-művészeti eseményt dominánsan 3 báziskonvenció szabályozta. A legszigorúbb szabályozás a játsszók és nézők viszonyára (A-S) és a színpadi cselekvésekre (X-X) vonatkozott, de erős hagyomány irányította a színész és a színpadi cselekvés kapcsolatát (A-X) is.²

A játsszók és nézők találkozását (A-S) a nagy, sokszor 500-1000 nézőt is befogadó kőszínházi épületállandóság által determinált térkonvenció határozta meg, amelyben a nézőteret téri elrendezéssel, zenekari árokkal, függönnyel, fénnel mereven elválasztották a kukucskáló színpadtól. Ahol a nézők számára különböző technikákkal, rögzített ülőhelyekkel, elsötétítéssel és

¹ Ehhez mai nézőpontból vö.: Tompa Andrea (szerk.): *Színházi jelenlét – színházi jövőkép. Tanulmányok a mai magyar színház helyzetéről*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2005.

² A színházi konvenció fogalmát és jelölését Erika Fischer-Lichte két munkája alapján használom. E szerint a konvenció a történeti sík kategóriájaként olyan szabályok együttese, amely egy-egy korszak bizonyíthatóan több előadásának létrejöttét határozza meg. (A tradíció, a konvenciók keletkezése idején túla örökített változata.) A színházat konstituáló 3 elengedhetetlen alapelem: (A): a felmutató, cselekvő, játsszó; az (S): a néző, hallgató, befogadó; és az (X): a test-felmutatás, cselekvés vagy megtestesítés. Ezek egymással kapcsolatba kerülve 6 alapviszonyt hoznak létre, amelyeket báziskonvencióknak nevezünk és képlet-szerűen a következő módon adhatunk meg: A-S, A-X, S-X, A-A, S-S, X-X. Vö: Fischer-Lichte: *Das System des theatralischen Zeichnens*. In: uő: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1. Tübingen: Narr, 1988. 7-25. és Fischer-Lichte: *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen*. In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hrsg. von Brigitte Schultze et. Narr (=Forum modernes Theater; Bd. 4), Tübingen 1990. 35-62.

a szöveg dominanciájával erősen ki volt jelölve a nézői perspektíva. Ez a perspektíva, a téri adottságokkal (a térkoncepción túl pl. e színházi terek méretével) és más konvenciókkal (pl. az S–S viszonyban a nézők egymás közötti interakciójának tiltásával) megerősítve, csak egy bizonyos színházi észlelést, redukált aktivitású befogadást tett lehetővé.

Az így rögzített perspektíva a néző figyelmét oly mértékben fókuszálta a színpadi eseményre, hogy az a nézőt közösségből individuális szemlélővé tette. Olyan megfigyelővé, aki az első sorok kivételével már csak egy kétdimenzionális képként észlelhette a színpadi játékot. A színházi kommunikáció ezen feltételrendszere a magyar színházakban is aktív játszókká és kívülálló (ülő) szemlélőkké hasította ketté a színházi aktusban részt vevőket, akik lényegében nem befolyásolhatták a színpadi történeteket. Az infrastruktúra és az örökölt színházi hagyomány által fegyelmezett közönség a korabeli politikusok szemének is kedves kép lehetett. Hiszen tudjuk, hogy ezeknek a színházaknak körbefutó galériáiról, páholyaiból ekkor az új szocialista politikai protokoll-elit tarthatta, tartotta szemmel „alattvalóit”. Elfoglalva ezzel a korábbi társadalom uralkodó rétegének kijelölt helyet, de – hirdetett ideológiájával ellentétben – átvéve a korábbi társadalmi rend hierarchikus szerkezetét. Ily módon a hagyományos színházi nézőtér szerkezet Magyarországon az 50–60-as években az új társadalmi berendezkedés lényegét, a szocialista hatalom és a „nép” viszonyát is leképezte. A színházi hagyományok által generált nézői helyzet és magatartás az akkori politikai hatalom által kedvelt emberi mentalitást erősítette. Nem csoda, hogy az ki is használta ennek a domináns színházi formának modell-értékű fegyelmező, „nevelési” módszerét, és tömegesen, finomabban (bérletrendszer) vagy keményebben irányítva (előírva a szocialista kollektívának a színházbajárást), szocializálódni színházba (is) szívesen küldte az új társadalmi osztályokat. A színház médiumnak ez a történeti formája a diktatórikus hatalom gyakorlásának „civilizált”, a hagyomány által is legitimált eszköze lett.

Mire függeszthette „vigyázott” tekintetét az ily módon irányított közönség az 50–60-as évek magyar színházaiban? Milyen színpadi cselekvések (X–X) szem és fültanúja lehetett?

A hivatalos magyar színházakra ebben a korszakban egyértelműen az irodalmi színházi konvenció volt jellemző. Sőt el-

mondható, hogy színházi rendszerünk éppen ezekben a háború utáni évtizedekben vált dominánsan irodalmi jellegűvé,³ amikor a kultúrpolitika népnevelői céljainak eléréséhez az írott, tehát fixált irodalmi drámaformát is felhasználta. A színházak repertoárjának politikai, pártközponti irányításával és ellenőrzésével – hivatalos cenzúra nélkül is – szigorúan kontrollálni lehetett a színházi alkotókat és a közönséget. Hiszen a színházak államosításától 1986-ig (még ha ennek az időszaknak utolsó éveiben már kevésbé buzgón is) a kultúrpolitika pontosan megszabta, hogy egy-egy színház évadonként hány szocialista, hány klaszszikus, hány ún. haladó polgári szerzőtől származó drámát játszszone, de a vígjátékok és a zenés darabok arányát is. Természetesen ehhez az ideológiai irányításhoz a „dekadens” és „ellenséges” (pl. Beckett, Ionesco), de „abszurd” módon a baráti szocialista országok szerzőinek (pl. Mrożek, Bulgakov) tiltása is hozzátartozott. A tiltás, vagyis a kirekesztés a hatalom gyakorlásának már keményebb formája volt.

S hogy miért kedvezhetett az irodalmi színházi konvenció (A–X és az A–A helyett X–X dominancia) ennek a diktatórikus kultúrpolitikának, sőt miért tette éppen ebben a korszakban második meghatározó alapkonzencióvá? Ez könnyen belátható, ha végiggondoljuk, hogy az irodalmi színház konvenciója a rögzített, ezért ellenőrizhető szövegen keresztül különösen alkalmas bizonyos tartalmak előírására, s így a felülről történő irányításra. Az irodalmi színház a játzóknak pontosan előírja, hogy mit cselekedjenek, mit cselekedhetnek a színpadon. A „Bildungstheater”, vagyis kanonizált szerzők nagyon ismert műveinek előadása még szigorúbban fegyelmező színházi forma, hiszen ekkor a színész szinte semmilyen improvizációt, nem ellenőrzött, azaz spontán cselekvést nem engedhet meg magának egy olyan szöveg szent-ségével szemben, amelyet a legtöbb művelt néző irodalmi olvasmányai vagy már szintén kanonizált előadások alapján jól ismer.

³ A magyar színházakban a második világháború előtti időszakban Budapesten a *Nemzeti Színház*-on és a *Vígyszínház*-on kívül repertoárja alapján csak néhány kis színház tekinthető irodalmi színháznak. A többi nagy fővárosi és vidéki színház nézőterét túlnyomórészt zenés darabok (opera, operett, daljáték) előadásával lehetett közönséggel megtölteni. S ha ehhez vesszük még az ún. kisszínházak, kabarék zenés műfajú előadásait is, akkor még inkább igaz, hogy a 20. század első felében a magyar színház nem nevezhető irodalminak.

Bár tudjuk, hogy a színházban éppen annak plurimedialitási jellegéből fakadóan mindig lehet alakítani, sajátosan interpretálni az eredeti, az irodalmi drámaszöveget, sőt módosítani is azt, de az akkori kultúrpolitikának az előadásokat is szigorúan ellenőrző gyakorlata, az írott szövegek akkori általános kulturális státusza és a klasszikus szövegek kanonizáltsága miatt a színházalkotói szabadság erősen be volt határolva. (Ehhez hozzá kell még vennünk, hogy a magyar színház ekkoriban a rendező funkcióját az irodalmi szöveg szolgálatában, s nem annak szuverén interpretációs és színházművészeti alakító/alkotó szabadságában látta.) Diderot-nak az író dominanciájára vonatkozó mondataival tovább is fűzhetjük az irodalmi színházi konvenció és a vizsgált korszak, az 50-60-as évek magyar színházi gyakorlatának összefüggéseit elemző gondolatmenetünket. „Mi hát a színházi igazság? – kérdezi Diderot. – A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés *egyezése az eszményi mintával* [– kiemelés tőlem: B. M.], melyet a költő képzelete teremtett.”⁴ Az író által megírt, *előírt* eszményi minta nemcsak a színészek munkájára, az alkotás, hanem a befogadás folyamatára is vonatkozik, hiszen „kész” cselekvésmoделleket, követendő cselekvésmintákat mutat fel a néző számára, s ezzel neki is „megmondja”, hogy „Mi [...] a színházi igazság”. S ezzel vissza is jutottunk kiinduló kérdésünkhöz: amennyiben a követendő eszményi minta a drámaíró fejében fogan, akkor csak jól kell megválasztani a szerzőt és a művet, ha a kultúrpolitika az általa helyesnek vélt cselekvésmoделlt, -modelleket a nézők agyába a színpadi játékon keresztül kívánja bevésni. S a korabeli hatalom ki is használta az egyik legelterjedtebb újkori európai színházi hagyományt: ideológiai irányításának egyik eszközévé tette.

A színészre, annak színpadi megjelenésére, a színésznek önmagához, testéhez, a többi játszóhoz való viszonyára (A–A), és az általa végzett színpadi cselekvésekre (A–X) két alapkonzvenció vonatkozik. A színész helyzetét és lehetőségeit a hivatalos magyar színházra jellemző színháztipusban már az előző két alapkonzvenció jellemzésénél nagyobbbrészt leírtuk. A színházainkra

⁴ Denis Diderot: *Színészparadoxon. A drámaköltészetről* (Görög Livia fordítása). Magyar Helikon, Bp., 1966. 60.

általánosan jellemző térszerkezet, hozzá a 4. fal koncepciója,⁵ és rajta a drámaszöveg diktáló volta a színésznek a közönséggel való direkt kapcsolatát megszakította.⁶

A színész munkája a magyar irodalmi színházban sem a közönséggel való közvetlen kapcsolatteremtésre, testi képességeinek megmutatására irányult, hanem az író által megírt fiktív alakok és cselekvéseik megtestesítésére. (Vagyis ebben a színház-típusban az irodalmi kommunikáció szabályait próbálták érvényesíteni a színház médiumában.)

Az 50-es, 60-as évek magyar színháza a színészi játék szempontjából kettős hagyományra építhetett. Egyrészt a Nemzeti Színház színjátszói hagyományára, vagyis a nagy színészegyeniségek nézőket, színházban és színházon kívül egyaránt lenyűgöző kisugárzásának hatására. Másrészt a Vígszínházban a század első felében kialakultra: a Sztanyiszlavszkij elveire épülő, a lélektani beleélésre, azonosulásra alapuló és a néző által a mindennapi élet tapasztalata által hitelesnek elfogadott, pszichologizáló realista játékmódra. Háború utáni nagy színészegyeniségeink legtöbbször e két hagyományt ötvözte. Az utóbbi, ekkorra már legelfogadottabb konvencióvá vált színjátszásmódus esztétikai alapelve a mímézis. Mely szerint a 'valóság' (individuális különbségek nélkül, az adott médium sajátos szimbolikus jelrendszerének befolyása nélkül) mindenkinek, alkotónak és befogadónak egyformán, 'igazi' valóságában megismerhető.⁷ Ezt a felfogást kellett (vagy kellett volna) a színjátszóknak és befogadóknak „hozzáigazítani” a szocialista tandrámák ideologikus „új ember”-drámafiguratípus sémáihoz – a szocialista-realizmus esztétikája szerint.

⁵ Ezt Diderot 1758-ban így fogalmazta meg: „Írás vagy játék közben soha ne gondoljunk a közönségre, vegyük olybá, mintha nem is létezne. Emeljünk képzetben magas falat a színpad és nézőtér közé, vagy játszunk úgy, mintha föl sem ment volna a függöny.” Lásd Diderot: *I. m.* 161.

⁶ Nyomatékkal hangsúlyoznunk kell, hogy ez a konvenció csak az irodalmi színházakra vonatkozik. A zenés színházi műfajokban, elsősorban a népszínházi hagyományra épülő operett, a kabaré, vagy a kabaré hagyományos előadói-nézői viszonyára építő más zenés színházi műfajokra ez nem érvényes. Ott sokszor a színházi térszerkezet ellenére is megmaradt játszók és nézők szoros kapcsolata, a testi képességek felmutatásának gyakorlata és az improvizatív játékmód. Gondoljunk csak a Latabár dinasztia által képviselt színjátszási módra.

⁷ Vö: Erika Fischer-Lichte: *Kunst und Wirklichkeit*. In: Uő: *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Basel: Francke, Tübingen, 2001. 28-29.

S végül mi mondható el röviden a többi 3 színházi báziskonvencióról a korabeli érvényes szabályozások tükrében?

A fentiekből már kikövetkeztethető, hogyha a színész munkája az irodalmi fiktív alak minél „hitelesebb” megtestesítésére irányult, akkor ebben a színházban a színész teste – a színház központi médiuma – szinte „átlátszóvá” vált, saját teste eltűnt a fiktív figura mögött. Vagyis a testiségnek, a színésznek saját és más színészek testéhez való viszonya (A–A) teljesen háttérbe szorult ennek a korszaknak ebben a színházstípusában Magyarországon.

S mit tudhattunk meg az eddigiek alapján a néző helyzetéről a korabeli hivatalos struktúra színházi gyakorlatában?

Az A–S viszony vizsgálatakor azt állapíthattuk meg, hogy a játék- és a nézőteret mereven elválasztó alapkonvenció a nézőket szigorúan csak megfigyelővé tette, akiknek nem volt többé befolyásuk a játék, azaz a cselekvés menetére. A néző–néző viszonyról (S–S) azt, hogy a néző ezen a nézőtéren is individualizálódott. Fixált perspektívájából figyelmét a fiktív világra és az irodalmi szöveg által diktált helyre (S–X) kellett koncentrálnia. Az ott bemutatott cselekvések (X–X) számára modellként funkcionáltak. Így a néző számára az adott színházi térszerkezet és az írói szó által kijelölt és irányított nézőpontból a világ, megismerhetőnek, átláthatónak és egyértelműnek is tűnhetett, de ugyanakkor megváltozhatatlannak is. Az ilyen helyzetbe pozicionált néző számára a színpadi világ valóságosnak, sőt az egyetlen lehetségesnek tűnhetett föl. Így sugallhatott ez a színházi tapasztalat abban a konkrét történeti kontextusban bizonyos szociálpszichológiai, politikai és világnézeti konzekvenciákat is. Nem csoda hát, hogy a hatvanas évek hivatalos struktúráján kívül létrejött színházi csoportosulások majd leginkább ezt a nézői helyzetet kezdik el a legradikálisabban tagadni és megváltoztatni.

Ez a 40 éves időszak történeti szempontból két szakaszt mutat. A korszak második felében, a 70-es évek elejétől ugyanis a hivatalos rendszeren belül és kívül is (az utóbbiról lásd a következő fejezetet) elkezdődött a fenti színházi alapelvek megváltoztatása, egy színházújító folyamat. Ez mindkét esetben egy fiatal generációhoz kapcsolódott. A rendszeren belül elsősorban Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás, Ács János és Gothár Péter nevéhez köthetően. A hatalom őket először a kulturális

periférára szorította, Szolnokra és Kaposvárra. Majd néhány év múlva egy furcsa „manőver”-nek köszönhetően éppen rajtuk keresztül megszülethetett a 80-as évek legjobb magyar színháza, a Katona József Színház, immár a fővárosban.⁸ Az ő újításuk két aspektusban ragadható meg. E rendezők erős interpretációs és színházalkotói tevékenysége következtében a korábbi döntően „szó-színház” kezdett „rendezői színházzá” alakulni. Bár a hagyománynak megfelelően ők is ’tisztelettel’ nyúltak az irodalmi drámaszöveghez, de az rendezéseikben a vizuális és akusztikus elemek szerepének megerősödésével már a színház gazdag plurimedialis nyelvén „szólt”, jelent meg. (A nonverbális elemek megnövekedett súlya és azoknak gyakori szembekerülése a verbálissal, többretegű jelentés hordozóivá tette a különböző színházalkotó elemek együttesét.)⁹ S ami még fontosabb, hogy munkájuk nyomán színházaikban megváltozott a színház funkciója. Kitűnő drámarendezéseik már nem a politikai hatalom ideológiáját közvetítették, s nem is „Bildungstheater” funkciót töltöttek be, vagyis egy kanonizált szöveg színházi verzióját adták, hanem az akkori mának szóló színházi előadások voltak. Cschevon, Shakespeare-en, Brechten, Kleiston vagy Peter Weiss-on keresztül az akkori Magyarország fontos politikai, erkölcsi, szociálpszichológiai kérdéseit fogalmazták meg. Vagyis ezekkel az előadásokkal már igazi társadalmi „Jelen-színház” született. Vizsgálati nézőpontunk másik két eleme, a struktúra és színházesztétika (annak legalábbis több aspektusa) szempontjából – hivatalos, támogatott; ill. realista pszichologizáló irodalmi színház – viszont nem „lépték át a határt”, a meghatározó hagyomány tartományán belül maradtak.

A hivatalos színházi struktúrában érvényes báziskonvenciók vizsgálatának konklúziójaként elmondható, hogy a diktatórikus kultúrpolitika ideológiájának alapelve (központi irányítás és el-

⁸ Hatalmi szóval a színházi középpontba, a budapesti Nemzeti Színházba emelték őket, s amikor ez a központi intézkedés éppen a két egymással nem „kompatibilis” – a fiatal rendezők és a Nemzeti színészei – színházi felfogás miatt zátonyra futott, akkor a botrány után a Nemzeti kamaraszínházába szorították ki őket. A történet szerencsés folytatását már ismerjük.

⁹ Lásd erről Jákfalvi Magdolna könyvfejezeteit: *A második nyilvánosság; Egyetemi struktúra*. In: Jákfalvi Magdolna *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Bp., 2006. 186-192.

lenőrzés) szerint jelölte ki azt a koordinátarendszert, amelyben működtetni kívánta a kultúrát, s az általa kijelölt funkcióhoz (felülről irányított, ellenőrzött nyilvánosság) idomította hozzá a már meglévő színházi hagyományt és konvenciókat, illetve azokból válogatta ki az ő ideologikus céljait szolgálókat. Minden színházújítónak ezzel az ideológia által szentesített hagyománnyal kellett a maga harcát megvívnia.

Homogén vagy duális struktúra?

A vizsgált korszak második felében nemcsak a hivatalos színházi rendszeren belül mutatkoztak a változás jelei, hanem sokkal radikálisabban azon kívül. Ott lassan megszületett egy, a fent leírtaktól gyökeresen eltérő, más elvek szerint szerveződött színház és egy másfajta színházesztétika. Mivel azonban a kultúrpolitika ezt nem engedte be a hivatalos rendszerbe, ezért az sokáig szinte láthatatlan maradt.

A kultúrpolitika ugyanis degradálóan „amatőr” színháznak nevezte, s ezzel a hivatalos struktúrától eleve el is választotta a 60-as évek második felétől megalakuló színházi csoportosulásokat, műhelyeket. A legjelentősebbé váló együttesek, az *Universitas* (Ruszt József), az *Orfeo Stúdió*, majd *Stúdió K* (Fodor Tamás), a *Szegedi Egyetemi Színpad* (Paál István irányításával), a *Kassák Ház Stúdió*, majd *Lakássház* (Halász Péterék csoportja) csak a kulturális, művészeti élet periferiáján, félnyilvános terekben, egyetemi klubokban, művelődési házakban, majd pedig onnan is kiszorulva, magánlakásokba kényszerülve dolgozhattak. Még az 1970-es évek elején létrehozott *Amatőr Színházi Találkozó* is a kultúrpolitika kiszorító alapállását jelzi, hiszen azt a kulturális szempontból abszolút perifériának számító vidéki ipari kisvárosba, Kazincbarcikára „telepítette”. Ennek a taktikának a „sikerét” jól bizonyítja, hogy a tágabb közvélemény, még a szakmai is, alig szerezhetett tudomást ezekről a jelenségekről, az információ róla jószerével csak informális csatornákon terjedt. A kultúrpolitika aztán az állandó szigorú ellenőrzés, besűgás, zaklatás, tiltás eszközeivel élve a 70-es évek közepére el is lehetetlenítette a fenti csoportok működését: azok vagy megszűntek, vagy külföldre kellett távozniuk.¹⁰

¹⁰ Ezekről és a későbbi együttesekről szóló írásokból, visszaemlékezésekből Vár-



Stúdió K: Woyzeck (fotó: Ruska Judit)

A közel egy évtizednyi, a 80-as évek második fele felől nézve inkább lappangó időszak után (kivétel a Stúdió K óriási *Woyzeck*-sikere a 70-es évek végén), lassan új színházi csoportok váltak láthatóvá – újra a hivatalos színházi struktúrán kívül –, mint például a Székénében dolgozó Somogyi István vezette *Tanulmány Színházi Csoport*, később *Arvisura*, Jeles András *Monteverdi Birkózókör*-re, de főleg olyan kis táncszínházi együttesek, mint a *Természetes Vészek Kollektíva* (Árvay György és Bozsik Yvett), Kovács Gerzsonék *Tranz Danz* csoportja, a Goda Gábor vezette *Artus*, a *Berger Táncegyüttes* és a – bár külföldön, de ott – világhírűvé váló Nagy József-féle *Jel Színház*. A szakma ekkor már az „alternatív” kifejezést kezdte használni ezen műhelyek megnevezésére.

Hipotézisünk tehát, hogy Magyarországon a 60/70-es évek fordulójától kezdődően strukturális és színházesztétikai szempontból is – a tágabb kulturális nyilvánosság előtt alig érzékelhetően – duális színházi rendszer jött létre, mely kettősségnek a nyomai színházi életünkben mind a mai napig megtalálhatók.¹¹ Létezett tehát a „hivatalos”, elismert, központilag támogatott és

szegi Tibor szerkesztett 3 kötetnyi értékes dokumentumanyagot *Felütés* (1990), *Fordulatok* (1992) és *Felúton* (1994) címmel.

¹¹ A színházi támogatás rendszere, a színházkritika, s más nyilvános színházi fórumok, mint pl. az országos színházi találkozók, a Kritikusok Díja vagy az archiválással foglalkozó intézmény még a 90-es években, sőt egyesek bizonyos szempontból még ma is ambivalensen viszonyulnak a hivatalos struktúrán kívüli színházi jelenségekhez.

ellenőrzött rendszer, s egy, a kilencvenes évek elejéig-közepéig alig, vagy nem színházként támogatott, inkább csak megtűrt vagy bizonyos időszakokban meg sem tűrt *másik* magyar színház.¹² E kettősség azonban nemcsak kultúrpolitikai, strukturális és a művészeti élet nyilvánossága szempontjából konstatalható, hanem a bennük uralkodó konvenciók, vagyis színházesztétikai alapelvek szerint is. A következőkben azt vizsgáljuk, melyek voltak ezek az új színházi alapelvek és hogyan működtek az adott politikai és strukturális feltételrendszer körülményei között.

A báziskonvenciók megújítása az amatőr/alternatív színházakban

Az amatőr/alternatív együttesek színházi munkájában a hivatalos struktúrára jellemző szinte minden báziskonvenció megkérdőjeleződött.

Legerősebben a játszó és nézők (A-S) viszonyát szabályozók. Különböző módokon és funkcióval, de megszüntették játzó és nézők merev elválasztását. Színpad nélküli, közös térben zajlottak a színházi események. A Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi-rock* előadása (1973) pl. kemény rockzenével, s egy mind intenzívebbé váló körszerű mozgással olyan energiával töltötte fel a közös teret, hogy az minden előadásán ellenállhatatlanul magával ragadta a körülöttük álló, ülő kortárs nézőiket. S mivel a téma - verbális szinten - a forradalmár Petőfi március 15-i naplója, cenzorok, s egy császári besúgó feljelentő szövegének egymásra vetítésével szólalt meg, ezért a játék végén, játszó és nézők véget érni nem akaró közös menetelése erőteljes politikai

¹² Bérczes László a „mássház” kategóriát használja a különböző idejű színházi jelenségek általános megnevezésére. Elsősorban politikai értelemben: minden ellenzékiségből, a hivatalossal szembeni művészi magatartás alapján létrehozott színházra. Vö.: Bérczes László: *Mássház Magyarországon 1945-89. I-III.* Színház, 1995 március, 42-48.; 1995 április, 44-48.; 1995 május, 43-48. Az én értelmezésemben a „mássház” éppen fordítva működött: új színházesztétikai alapelvek töltődtek fel ellenzéki, azaz politikai jelentéssel az adott kontextusban. Jákfalvi Magdolna e jelenségeket neoavantgárdnak nevezi, mert ő ezeket a színházi avantgárd elméleti és a magyar történelmi avantgárd összefüggései felől vizsgálja. Vö.: Jákfalvi M.: *I. m.*



Szegedi Egyetemi Színpad: Petőfi-rock (Fotó: Blazsó Marianne)

jelentéssel töltődött fel. A színházi eseményt – a színházcsinálók visszaemlékezései szerint – csak nagyon nehezen lehetett megtartani az esztétikai és a társadalmi tér határán. Paradox módon éppen az általuk cselekvésre gerjesztett, sokszor 1000 főre növekedett „tömeget” nekik kellett feltartóztatni a színházi és az utcai nyilvánosság határán. De Paál Istvánék jól tudták, hogy a hatalom, néhány évvel a Prágai Tavasz és 17 évvel 1956 után, semmilyen fiatal erő koncentrációját nem tűrte volna a nyilvános terekben. Ezért ezt a politikai színházat – összevetve a nyugati demokráciák hasonló jelenségeivel – ironikusan „utcaszínház zárt terekben” elnevezéssel jellemezhetjük. A Stúdió K híres *Woyzeck* előadása (1977) is hasonló színházi eszközökkel dolgozott: játékosok és nézők szétválasztása nélkül, s szimultán szerkesztésű jelenetekkel. Bár ennek a történetnek nem volt direkt politikai vonatkozása, a főhős megalázásának és gyilkossá válásának története erősen próbára tette a nézők erkölcsi érzékenységét. A megszokott, hagyományos, passzív nézői szerepet – saját emlékeim szerint – ebben a szituációban egyszer csak elviselhetetlen gyávaságnak éltük meg, hiszen hagytuk, hogy bármi szörnyűség megtörténhessen karnyújtásnyira tőlünk, s mégsem cselekedtünk. Halász Péterék *Kassák Stúdió Házára* (1969–1972) és *Lakásszínházára* (1972–1976 között) még inkább igaz, hogy egy alapvetően nem politikai színház vált ’politikaivá’ a hatalom és a teljesen új színházesztétika összetalálkozásakor. Amikor a ját-

szók saját életük eseményeiből „adtak elő” (pl. *Breznyik meg egy asszony tegnap*, 1972) 30–40 barátuk és ismerősnek egy lakásban – ott már nehezen lehetett elválasztani egymástól a magánemberi és a nézői funkciókat, a magánszférát és a nyilvánosság terét. Nem véletlen, hogy ezzel a hagyományostól oly eltérő színházi formával nem tudtak mit kezdeni a beépített besúgók. Zavarodottságuk a kiszámíthatatlanság, s ezzel az ellenőrizhetetlenség miatti veszélyérzetüket jelezte. A Tanulmány Színházi Csoport, később Arvisura színházi gyakorlatában a 80-as években már nem egy-egy előadás alkalmából, hanem a próbafolyamatokat és az ismételt produkciókat folyamatosan követő állandó nézők alkotnak rituális közösséget a csoport tagjaival. A cél már nem egyszerűen egy-egy produkció létrehozása, hanem egy bizonyos életfelfogás szerint élő közösség megteremtése volt.¹³ Ezeknek az erősen performatív jellegű színházi eseményeknek, happening és új rituálé színházi formáknak – különbségeik ellenére is – közös vonása, hogy bennük megszűnt a résztvevők merev kettéválasztása, s a nézők passzív, individuális pozíciójukból kiragadva, egy esemény aktív, kollektív résztvevőivé váltak. De nemcsak a játzók és nézők közötti viszony változott meg az által, hogy az utóbbiak is cselekvőkké, azaz aktőrökké váltak, hanem az S–S viszony is, vagyis a nézők egymás közötti viszonya is. Nem a polgári színház hagyománya szerint váltak egy-egy estére esetleges alkalmi csoporttá, közönséggé, annak végeztével azonnal felbomolva.

De ezt a közösséggé válási folyamatot általában már megelőzte egy másik. Hiszen az alternatív színházakban az A–A viszony, vagyis a játzók egymás közötti viszonya is felerősödött – az előadás során, illetve azon kívül is. Az ő viszonyuk sem korlátozódott csupán az előadások létrehozására és a közös színpadi együttlétre, hanem közös életmódot, gondolkozásmódot és világlátást is indukált. Nem véletlen, hogy ezen alkotók körében több, hosszabb ideig tartó életközösség is létrejött (Halászné, a Stúdió K és Arvisura). A legtöbb esetben a nézők a játzókkal is tartósabb kapcsolatra léptek, csoportot, azaz társadalmi közösséget alkotva. Így lett egy színházi alapkoncepció, tehát egy esztétikai

¹³ Lásd: Somogyi István: *A beavatás színháza felé*. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok*. Id. kiad. 85–103.

alapelv megváltozásának ebben a kontextusban színházon túlmutató, közösségteremtő és aktivizáló funkciója is. Hogy ezeknek a közösségeknek a tartalma pontosan mi volt, az csoportonként és időben is változott, de a hatalom félelmén és egyre keményebb intézkedésein is leolvasható, hogy ez a másfajta színház, ezek a másként látó, másként gondolkozó, másként élő fiatalok hamarosan potenciális politikai erőként tűntek fel számára. Kívülről irányított, passzív álközösségek helyett itt a világról (hasonlóan) gondolkodó, hasonló mentalitású, aktív közösségek szervesültek, amelyeket többé már nem lehetett kívülről, könnyen irányítani. Nem ellenzéki politikai erő jelent meg itt a társadalomban, hanem egy új művészeti, esztétikai alapállás nyert ilyen politikai jelentést ebben a kontextusban és a hatalom szemében. A politikai hatalom és ideológia nézőpontjából, amely homogén, központosított és ellenőrizhető társadalmat akart fenntartani, ez a jelenség veszélyesnek bizonyult. Az akkori hatalom és új színházesztétika találkozásának szomorú eredménye ismert. Mint azt már fentebb leírtuk, a kultúrpolitika a 70-es évek közepe táján még a félhivatalos, perifériális, és a végén már zárt, magánterekben sem tűrte tovább az új színházi közösségi formákat, s vele az új típusú, szuverén, felülről nem irányítható társadalmi csoportokat. A fenti, legjelentősebb „amatőr” színházaknak ekkor el kellett tűnniük a magyarországi kultúra félnyilvános tereiből is.

A 80-as évek alternatív színházában – pl. Jeles András a Monteverdi Birkózóköriben – már másként viszonyul a hivatalos színház legerősebb hagyományához. Nem aktivista módon megváltoztatva, hanem felnagyító kiemeléssel nézőiben tudatosítva a kukucskaló színházi báziskonvenció lényegét és jelentését. Ő nem megváltoztatta a hagyományos játzó–néző viszonyt, hanem a nézői tekintetet több rendezésében is belekomponálta előadásaiba. A *Szerbusz, Tolsztoj!* címűben (Merlin, 1993) különösen pregnánsan: a díszlettervezővel minden néző számára, külön-külön egyszemélyes páholyt terveztetett. Az ő alkotói magatartásában a 80-as évek végén és a 90-es évek elején már egy új, de bizonyos szempontból a Squat színházéhoz hasonló tendencia jelentkezett. A színházi önreflexió gesztusa.

A hivatalos magyar színházi rendszer másik meghatározó báziskonvenciója annak irodalmi, vagyis drámaszöveg általi meghatározottsága volt. A következőkben tehát azt kell vizsgál-

nunk, hogy az amatőr/alternatív színházakban milyen viszonyulás figyelhető meg a drámaszövegekhez, s általában az irodalmi szöveghez.

A drámaszöveg és vele minden előzetes, 'kész' szöveg száműzése a színházcsinálás folyamatából olyan radikálisan, mint Halászék színházában, nem volt jellemző minden színházi csoportra. Ők ugyanis már 1972-ben megfogalmazták nem-irodalmi színházesztétikájuk alapelvét, amit színházi gyakorlatukban teljesítettek ki: „nem írás-rendezés-eljátszás, hanem élés-elgondolás-



Monteverdi *Btrkőzőkör*: *A mosoly birodalma* (fotó: Szilágyi Lenke)

színház-élés”.¹⁴ De olyan esetekben is, amikor még irodalmi, vagy legalábbis előzetesen már létező szöveg (regény, mese, mítosz, dokumentumszöveg) az alapja egy-egy előadásnak, műfajilag az már akkor sem hagyományos drámaszöveg. Hanem olyan textus, amely rugalmasan alakítható a plurimediális előadáségsz többi eleméhez, a testhez és más vizuális vagy akusztikus elemhez. (Ez a típusú szöveghasználat leginkább az Arvisura előadásait jellemezte.) Ebben az irányultságban a nonverbális elemek verbálissal szembeni felszabadulásának folyamatát figyelhetjük meg. Nem a lineáris, feszes, rögzített drámaszöveg determinálja többé a színészi játékot, s vele a befogadás folyamatát is, mint a hagyományos drámai irodalmi színházban. Diderot szavait parafrázálva: Itt a színész sem bábu már, „őt [sem] a drámaíró rángatja dróton,

¹⁴ Idézi: Nánay István: *Egy legendás együttes Magyarországon és Amerikában. Halászék* című írásában. In: Várszegi T. (szerk.): *Félúton*. Id. kiad. 90-91.

sorról sorra előírva, milyen újabb s újabb alakot öltön.”¹⁵ Még a hagyományhoz látszólag legközelebb álló, drámaszövegekre épülő előadásokban (pl. a Szegedi Egyetemi Színpad Sarkadi Imre *Közműves Kelemen*-je vagy a Stúdió K Büchner *Woyzeck*-je) sem a szöveg, hanem az erős, intenzív testi jelenlét a színpadi hatás kulcsa. Az alternatív színházakban további szöveghasználati módok is megfigyelhetők. Olyanok, amelyekben a szót nem jelként vagyis jelentésképző, hanem más funkcióban használják, pl. annak mágikus erejét az Arvisura több előadásában. Vagy megint mások, mint Jeles András produkcióiban, ahol a színjátszási mód dekonstruálja oly mértékben a felhangzó szöveget, hogy az az ellenétébe fordul. A szöveg nem elősegíti a nézőnél a jelentésképzést, hanem éppen ellenkezőleg, akadályozza azt. Így inkább annak a szövegnek vagy világnak az abszurditását mutatja meg, amelyiket használja, illetve amelyikről szól.

De a táncszínházak számának jelentős növekedése a 80-as években önmagában is mutatja az alaptendenciát. Összegzőképpen ugyanis elmondható, hogy az amatőr/alternatív színházak világában – a hivatalos struktúra színházaival szemben – nem volt érvényes a drámaszöveg és általában az irodalmi szöveg dominanciája. Az ő produkcióik legtöbbször már nem a verbális elem töltött be központi, struktúraalakító szerepet; annak funkcióját a vizuális vagy más akusztikus elemek és/vagy a játész teste veszik át. Lényeges színházesztétikai változás következett be tehát: a színházi elemek hierarchiájának megváltozása, a nyelvi elem háttérbe szorulása ill. annak új funkciókban való megjelenése. S hogy milyen hatása, következménye lehet egy ilyen esztétikai változásnak a politikum szempontjából? A laza szövetű, erőteljesen plurimediális színház – mint pl. konkrétan az Orfeo Stúdió *Vursli*-ja (1971), Halászék *Mindenki csak ül meg áll*-ja (1970) vagy későbbi produkcióik, s általánosan a táncszínházi formák – új befogadói attitűdöt inspirál: szabad asszociációkat tesz lehetővé, több perspektívából láttatja a játékot/világot, amellyel, Diderot fentebb már idézett szavaival, már nem lehet előírni, hogy mi legyen a színpadi igazság [– *kiem.tőlem: B. M.*]. S az így indukált értelmezői szabadság – áttételesen, de egyértelműen – már a korabeli uralkodó politika és ideológia tagadásának bizonyulhatott, mint ahogyan azt a hatalom ideges reakciói

¹⁵ Vö. Diderot: *Színészparadoxon*. Id. kiad. 60.

bizonyították is.¹⁶

A harmadik alapkoncepció (A–X) a játész és színpadi cselekvés közötti viszonyra vonatkozik. Mint emlékszünk, a hivatalos színházi struktúrában a színész cselekvésének lényege egy drámai, fiktív figura megtestesítése volt. Így feltételezhető, hogy az irodalmi színházi tradíció éppen leírt megváltozása az (A–X) viszonyban is változást idéz elő.

Már a korai (1965) Ruszt József rendezte Universitas-os *Karnyóné*-ban,¹⁷ de aztán a *Petőfi-rock*-ban sem egy drámafigura lélektanilag hiteles megtestesítésére irányult a játészok tevékenysége, hanem a közönséggel való interakcióra. Az Arvisura gyakorlatában különböző, pl. sámántechnikákkal a játész testhasználatának mágikus megváltoztatására, bizonyos állapotba hozására. Vagyis a színész saját testéhez való viszonyának megváltozására (A–A). A szerepjátész színházi hagyomány elhagyásában a legradikálisabb Halász Péterék csoportja, mint ahogyan azt a játéknak az irodalmi szöveg uralma alóli felszabadítása már sejtetni engedte. Az arra vonatkozó alapelvük mellett 1972-ben megfogalmazták a szerepjátészás helyett az önfelmutatás princípiumát is. Nem szerepet játészni, hanem magukat adni, s merni magukat megmutatni.¹⁸ Ezek az alapelvek már túlmutatnak a magyar realista-naturalista színjátészói hagyomány megújításán. Itt már nem az a kérdés, hogy beleéléssel vagy távolságtartással kell-e egy szerepet eljátészni. Ezek a kísérletek – amelyeket a csoport aztán a hollandiai és főként a New York-i kirakatszínházban (Squat Theatre néven) fejleszt tovább – már a színház határaitra kérdeznak rá. *Kirakatszínházuk* ennek a színházfelfogásnak adekvát térbeli megjelenése, hiszen benne önmaguk testének és cselekedeteinek 'kirakása' mások pillantása számára par excellence önfelmutató gesztus.

Halász Péter későbbi munkáiban (Pl. *A kínai I–II.*) Robert Wilson színházához hasonlíthatóan antropológiai kérdésfelte-

¹⁶ „A művek politikai vonatkozásait sohasem mi fogalmaztuk meg, hanem mindig ránk 'bizonyították' [...]” – emlékszik vissza színházi előadásai ilyen vonatkozású hatására Fodor Tamás. In: Várszegi T. (szerk.): *Felütés*. Id. kiad. 60.

¹⁷ Ruszt visszaemlékezését idézi Nánay István. In: Nánay István: *Ruszt Új Mandátum*, Bp., 2002. 20–21.

¹⁸ Idézi Nánay István Egy legendás együttes Magyarországon és Amerikában. Halászkék című írásában. In: Várszegi T. (szerk.): *Felütés*. Id. kiad. 90–92.

vésekgig megy tovább, amikor saját testét kétdimenzionális képek között (fotó, film) és azokkal egyszerre mutatja fel. Hiszen ezzel a testfelmutatással már azt feszegeti, mi is az emberi test helyzete korunk, azaz az elektronikus médiumok korszakának kultúrájában. Ez az önfelmutató és nem szerepjátszó tartalmú A–X viszony megváltoztatta a következő, az S–X relációt is. A kirakatszínházi formában nem szűnt meg a különbség játsszó és néző között, hanem a játsszói és nézői pozíció relativizálódott. Vagyis a színház konstituálásában részt vevők helyzetének viszonylagosságát tudatosították. Továbbá, ha A cselekvése ön maga megmutatása, a néző elbizonytalanodik, hogy itt fiktív vagy valós világot lát, hogy még játsszáról, színházról vagy már a mindennapi életről van-e szó. Halászék *Squat* színháza így kezdi ki a valóság és játék határait, sorozatos határátlépésre kényszerítve a játéklukban részt vevőket. Ezzel az állandó liminalitás állapotában tartással viszont ők is a rituálé színház egy bizonyos, de sajátos változatát hozták létre.

Jeles András alternatív színházában másként relativizálta játsszó és színpadi cselekvés, játsszás és szerepjátszás viszonyát, s ezzel a néző és a színpadi cselekvés viszonyát is. Ő nem vetette el az irodalmi alapot, hanem Dobózi Imre 1956-os *Szélvihar* című darabjából illetve Mrožek *Rendőrség*-éből elkészítette a *Drámai események* (1985) és *A mosoly birodalma* (1986) című előadásait. Ezeket azonban különböző, állandóan változó játékmódok szerint adatta elő. Hol hagyományos realista-naturalistával, hol másfajttal (pl. előszeretettel nyúlt a barokk színjátszás-konvencióhoz). A játsszók hol természetes hangon beszélnek, hol énekelve, hol lassítva, hol gyorsítva. A test mozgásában is keveri a „természetes” (a hétköznapi életből ismert) és a nem természetes, pl. bábszerű mozgásokat. Ezekkel a játsszókra, játsszásmódra vonatkozó váltásokkal, törésekkel ugyanakkor a befogadást is alakítja. Az „elidegenítő effektusokkal” színházában nemcsak játsszó és szerep nálunk hagyományos, azonosuló módját, hanem a beleélő, az érzelmi azonosulásra szocializálódott nézőt is akadályozza a hagyományos befogadás gyakorlásában. A színházi elemek ilyen alkalmazásával ugyanakkor állandó nézőpontváltást is kikényszerít a nézőnél, aki tehát nem szemlélheti a színpadi történeteket, a „világ modelljét” egyetlen, kényelmes nézőpontból, hanem csak a dinamikus, szakadatlan, éber figyelmet igénylő sokfélebből.

Ezzel Jeles színháza viszont már egy újabb színházi és általános szemléleti hagyományt tört meg, a hivatalos színházak statikus nézői perspektíváját és a világnak egy külső, rögzített pontból való megfigyelését.

Mi mondható el a többi báziskonvencióról az amatőr/alternatív színházakban?

Az A-A viszony másik aspektusáról, a játékosok önmagukhoz és saját testükhöz való viszonyáról az, hogy Ruszt József színházfelfogásán keresztül már a mozgalom elején, az Universitas együttesben is megmutatkozott az intenzív színpadi testi jelenlét fontosságának alapelve. Ugyanez jellemezte a Paál István vezette szegedi csoport munkáját is. Az Arvisurá-ban a test mágikus átalakításának kísérleteit is meg lehetett figyelni. S ahogyan azt részletesebben is elemeztük, a saját test felmutatása és általa a test helyzetének antropológiai reflektálása a Halász-csoport egyik központi problematikája volt. De ez a testközpontúság természetesen legerősebben a táncszínházak munkáiban mutatkozhatott meg. Különböző variációkban, amelyekből itt csak két példát említünk: Angelus István munkái a Squat színház önfelmutató esztétikai gesztusához hasonlíthatók. Árvay György és Bozsik Yvette korai alkotói korszakában az élő test határainak, lehetőségeinek letapogatását mutatta meg. Kijelenthető tehát, hogy az alternatív színházakban egyértelmű elmozdulás figyelhető meg a nyelvi és a testi elem között. Ezek a test dominanciájával 'testszínházakká' lettek, szemben a hivatalos struktúrán belüli irodalmi „szó-színházakkal”.

Törvényszerűen meg kellett változnia a néző, és az ezekben az előadásokban megmutatott színházi világ viszonyának (S-X) is, hiszen a drámai/irodalmi szövegek és velük a drámafigurák háttérbe szorulásával a néző itt legtöbbször nem fiktív világokkal találhatta szembe magát. Itt nem kettőződött meg a világ valóssá és a valós világ „másává”. Vagyis itt a néző nem a polgári realista illúziószínházban járt. Így ezek a színházak (a részletesebben elemzettek közül a Szegedi Egyetemi Színház politikai performanszai, Halászné kirakatszínháza, az Arvisura mágikus beavató színháza vagy Jeles András perspektívát sokszorozó színházi rendezései) egy újfajta tapasztalás lehetőségét nyújtották, egy bizonyos, hagyománytól eltérő világlátás sugallói lettek. A dominánsan testszínházak nem racionális világlá-

tást erősítenek, mint az irodalmi színházak, hanem konkrét test-, tér- és időtapasztalást tesznek lehetővé, ami természetesen további reflexiók alapját képezheti. Ahogyan azt Fodor Tamás megfogalmazta: „Érzéki mezőben szellemi játékot játszani – ez a színház.” S kifejtettebben a színház más antropológiai aspektusait is: a színház olyan tapasztalati tér, amelyben a résztvevők közösen, de alkalomról alkalomra mindig másként, a cselekvés tagolásával, ritmizálásával közösen teremtik meg az időt.¹⁹ A poliperspektivikus látásra „kényszerítés” pedig egy nem statikus, nem egydimenzionális, hanem éppenséggel dinamikus, a dolgokat több nézőpontból szemlélő világlátást „gyakoroltat”.

A színházi konvenció - struktúra és politika összefüggéseinek tanulságai

A fenti elemzések – remélhetőleg – meggyőzően bizonyították, hogy a színházi konvenciók, azaz a színházalkotási alapelvek tekintetében Magyarországon a 60-as évek vége és 90-es évek között valóban két, egymástól jól elkülöníthető rendszer létezett. S bennük az egymástól teljesen eltérő két színházi forma – az észlelés, gondolkodás, világlátás, habitus és társadalmi nyilvánosság vonatkozásában – egymástól lényegében különböző kulturális és társadalmi modellként funkcionált.²⁰ Összevetve az amatőr/alternatív és a hivatalos színházak által sugallt mintát, megállapítható: egyiket a világot több nézőpontból szemlélő, dinamikus látásmód; a dolgokat nemcsak kívülről megfigyelő, hanem azokat meg is tapasztaló aktív, cselekvő, résztvevői magatartás; alulról szervesen épülő, s nem felülről irányított, fegyelmezett közösségek jellemzik, a másikat pedig mindennek ellentéte. Ezekhez a modellekhez a hatalom kétféle módon viszonyult. Utóbbit támogatta és saját céljaira használta, míg az előbbit nem tűrte, ki-

¹⁹ Ehhez vö. a Fodor Tamással folytatott beszélgetést. In: Várszegi T. (szerk.): *Fordulatok*. Id. kiad. 63–85. Az idézetet pedig lásd: *I. m.* 81.

²⁰ A színház/színháziság mint kulturális modell kérdéséhez vö. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umthum und Matthias Warstat (szerk.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Francke, Tübingen und Basel, 2004.

rekesztette, hiszen az teljesen ellentétben állt saját politikájának és ideológiájának lényegével.

Befejezésként ezért azokat a – különben sokkal alaposabb kifejtést igénylő – gondolatainkat, inkább kérdéseinket szeretnénk megfogalmazni, amelyek a színházi konvenció, struktúra és politika összefüggéseinek történeti alakulására vonatkoznak.

Integrálódtak, intergrálódhattak-e a hivatalos rendszeren kívül létrejött amatőr/alternatív együttesek a támogatottak, az elismertek rendszerébe? Hatottak-e, tudtak-e hatni az amatőr/alternatív színházak rendszerében létrejött új színházalkotási alapelvek a hivatalos struktúrában érvényes konvenciókra? S végül sikerült-e nekik megváltoztatni, megújítani az uralkodó tradíciókat és konvenciókat?

Az első és harmadik kérdést – legalábbis a vizsgált időszak vonatkozásában – egyértelműen nemmel kell megválaszolnunk. Annak ellenére, hogy idővel az amatőr és alternatív színházak több tagja is bekerült a hivatalos rendszerbe. A válasz megindoklásához differenciálni kell az idő, a személyek és csoportok tekintetében.

Az 1970-es évek első felében, a „másszínház” felvirágzásakor a kultúrpolitika teljesen kívül tartotta, majd ellehetetlenítette őket. Így ebben az időben még a hatás lehetőségéről sem beszélhetünk. A 80-as években – a külföldre kényszerített Halász csoport kivételével – az amatőr színházak legjobbjai – Ruszt József (ő már korábban), Jordán Tamás, Paál István, Árkosi Árpád, Ács János, Fodor Tamás, Gaál Erzsébet és a Stúdió K más tagjai is – hivatalos (elsősorban a szolnoki és a kaposvári, kortárs fiatalok vezette) színházak tagjai lettek és ott kiváló előadásokat is létrehoztak, de a rendszeren kívül kialakított színházalkotó alapelveiket nem tudták oly módon érvényesíteni, hogy attól a rendszer alapkonvenciói megváltozzanak. Ennek oka abban keresendő, hogy a kultúrpolitika az amatőr színházi csoportokat *nem csoportként* engedte be a rendszerbe, hanem *csak egyenként, szétszórva*. Úgy intenzív színházújítóként léphettek volna fel, s inspiráló erővé válhattak volna a hagyományos elvek szerint működő színházak számára is. Így, az ottani feltételek között új színházi alapelveiket többnyire nem tudták kellően érvényesíteni. Az egyéni művészi életpályákon keresztül nézve ez a következőképpen mutatkozik meg. Pl. Ruszt Józsefnek az általánosan nagy és mereven ketté-

választott színházi terekben, hagyományosan képzett színészekkel, az irodalmi színházi tradícióval szemben alig, inkább nem sikerült érvényesíteni színházi alapelvét, testszínházi koncepcióját. Nem lehet véletlen, hogy a 90-es évek elején azonnal kilépett a hivatalos nagyszínházak rendszeréből és megalakította a *Független Színpadot*. Paál István néhány fontos, a hivatalos színházi rendszeren belüli rendezése ellenére is felörlődött a hatalommal vívott harcában, és életének tragikus vége éppen azt bizonyítja, hogy az ő színházi elvei, az ő alkotói magatartása nem tudtak integrálódni a hivatalos rendszerbe. Fodor Tamás, más alkotából következően, nem „pusztult” bele ebbe a struktúraváltásba, de a 90-es évek közepén – máig tartóan – kilépett a hivatalos rendszerből, s létrehozta az új Stúdió K kisszínházat, hogy ott saját művészi meggyőződésének megfelelően – a fent idézett módon – csinálhasson színházat. Halász Péter, Breznyik Péter, Bálint István (részben) hazatértek, hogy itthon próbálják meg meghonosítani New York-ban kikísérletezett színházi elgondolásaikat. Néhány (a Katona József Színházban és a Merlin-ben) szenzációszámba menő előadás után itthon azonban mégsem sikerült alapvető változást előhívniuk, pedig Halász Péter – sokat ígérően – az alternatív színház másik jelentős alkotójával, a filmrendező Jeles Andrással is szövetekezett és megpróbált önálló, saját színházat létrehozni. Sikertelenül. Talán a kaposvári és szolnoki színház 80-as évekbeli korszakát, s benne különösen Ács János kivételes *Marat/Sade* előadását (1982-1989) tekinthetjük a sikeres integráció példájának, amikor kőszínházi feltételrendszer közepette, a volt amatőr színházi műhelyek művészeivel létrehozta ezt a szellemiségében és művészi eszközeiben is újfajta és a társadalmi nyilvánosság szempontjából is jelentős előadást. Továbbá Gaál Erzszi nyíregyházi *Danton halála* előadása (1990) és Jeles András egyes rendezései, (pl. a *Valahol Oroszországban*, Kaposvár, 1991) emelhetők ki még ebben az összefüggésben. De mint látható volt, saját, önálló színház létrehozása utóbbinak sem sikerült.

Az utolsó 10-12 évben azonban szélesebb körben mutatkoznak a változás jelei a színházi alapkoncepciók tekintetében. Különösen ami az irodalmi színházi tradíciót, a színjátszás alapelveit és a nézői észlelés irányítását illeti – bár többnyire már nem a volt amatőr és alternatív színházak tagjaihoz köthetően.

(Ami többek emberi tragédiája is.) Ez a magyar színház vonatkozásában azonban történetileg már egy másik korszak: a politikai-társadalmi rendszer, a kultúra általános változásai, a színházalkotók és a nézők generációváltása, de legfőbbképpen a színház funkciójának módosulása miatt is. Hogy egy színházi tradíció mikor érik meg a változásra, és pontosan hogyan zajlik le, az igen összetett kérdés. S hogy ebben milyen szerepe volt/van a korábbi amatőr és alternatív színházaknak, az további kutatást igényel. Mindenesetre a magyar amatőr és alternatív színház szinkron vizsgálatának tapasztalata azt mutatja, hogy a színházújítási törekvéseket egy adott kultúrában/társadalomban a meghatározó színházi hagyományokon túl a színházi struktúra, egy totalitárius rendszerben pedig legerőteljesebben a (kultúr)politika befolyásolja. Még akkor is, ha a – Bourdieu fogalmával – „színházi mezőként” megnevezhető kulturális térben ezek a faktorok nem egyszerűen lineáris, hanem összetett, komplex módon kapcsolódnak egymáshoz, mint ahogyan azt előadásomban megkíséreltem megmutatni.



Jákfalvi Magdolna

A térfoglalás esztétikája¹

Halász Péter 2006. február 7-én felravatalozta magát Budapesten a Műcsarnokban, négy hétre rá meghalt New Yorkban. Ez a mondat sokat szerepel majd színháztörténeti kézikönyvek lapjain², hiszen Halász önravatalozásával saját maga zárt le egy színháztörténeti korszakot, a magyar avantgárd színházét. Ugyanakkor halálával elindította az emlékezés idejét. A magyar avantgárd kultúrát eddig szórványemlékként gyűjtötték és értelmezték mind a visszaemlékezők, mind a kutatók,³ de Halász Péter utolsó performanszával ipari méretekre nagyította az emlékezés folyamatát. Lezárta nemcsak életét, de kijelölte az alternatív, avantgárd, második színházi kultúra történetének végét is. Végessé tette ezzel az aktussal a klasszikus magyar avantgárd és a neoavantgárd korszaktörténeti kapcsolatát, kutathatóvá, értelmezhetővé, sőt történetté alakította az 1925-ben, a Zöld Szamár Színházban elindult színházi beszédnyelvet.



¹ Az alábbi szöveget, mely az avantgárd teátrális események térfoglaló karakteristikáját elemzi, tágasabb változatában több konferencia csiszolta, formázta. Ez a változat a budapesti, New Yorki, párizsi performance-jelenségek komparatív vizsgálatát végzi el.

² A Theatre Drama Review 2007. januári száma indította a sort.

³ Lásd a *Színház* című folyóirat 1990. okt. számát és Szőke Annamária, Müllner András, Sasvári Edit, Jákfalvi Magdolna kutatásait.

A magyar színháztörténeti avantgárd klasszikus és modern korszakának nyolc évtizede egyező befogadástörténeti jelenséget állít elénk. A két korszak színházának még történeti feldolgozási folyamata is egyezik, hiszen mindkettőben az emigráció és így az emigrációs befogadás az elsődleges. Kassákot és Moholy-Nagyot a nemzetközi dada és a Bauhaus, Halász Pétert a Squat és New York dokumentálja és legitimálja.

Az avantgárd és a neoavantgárd színházi paradigma összekapcsolása nemcsak tudománytörténeti produktum, hanem a színházi műltra és nyilvános beszédre való új emlékezési forma, mely az ügynökjelentések nyilvánossá válásával hozott létre szinte tömeges vallomássorozatot. A neoavantgárd kultúrában Szentjóbgy Tamás, Hajas Tibor, Molnár Gergely, Bódy Gábor, Koós Anna, Halász Péter, Najmányi László, Baksa Soós János saját életét, saját személyiségét tette a műalkotás tárgyává,⁴ eként folytatva a klasszikus avantgárd kísérleteiben elindított, a színházi struktúrában a szerep kategóriájával jelölt virtuális identitás mediatizálását. A húszas és a hetvenes évekbeli alternatív színházi események a hivatalos színházi gyakorlattól nem csak a játéknelv karakterológiájában tértek el. Jellegzetesen másként működtették információterjesztő, az eseményre rámutató-felhívó előpropagandájukat, miként másként terjesztették az utólagos értelmezési mátrixokat is, így nemcsak az előadások, de a róluk szóló másodlagos (szak)irodalom sem került be a kanonikus történetek közé. Ez a második nyilvánosságban működő játéktér, információs tér és politikai tér sajátos hálót alkot. E térszerkezet felvázolására teszünk kísérletet.

A politikai színházi mozgalmak leghatározottabb döntése a játék konnotációját elsődlegesen kijelölő tér átalakítása volt. A tényleges mozgalmakat évtizednyi távolságból követő, leginkább szociológiai szempontrendszert működtető kortárs színháztörténetek⁵ talán a játék intézményes-financiális kereteit, a szponzoráció és társadalmi bázis sajátosságait keresik először színjátéktípus-meghatározásaikban. De mindenki egyetért azzal,

⁴ Havasréti József: *Alternatív regiszterek*. Typotex, Bp., 2006. 106.

⁵ Pl.: Marvin Carlson: *Performance*, Routledge, London, 1996. Vagy magyarul: Peter Siemhandl: *Színháztörténet* (Szántó Judit fordítása). Helikon Kiadó, Bp., 1998.

hogy a kőszínházi szabályok a színházi olvasásban biztos pontokat kínáltak akár a szerepfelvétel, a történetkövetés, akár a fikció szintjének megtalálásához. Tehát ha a játéktér az utcára tágul, s színházi játék néven a köztér spontán vagy akár szervezett, engedélyezett vagy akár tiltott elfoglalását nevezzük meg, akkor a közbeszéd a terek megnyitását a közösségi akarat megnyilvánulásként politikai tettként érti. S ebben a karakterében a közöség, a *polis* szabad akaratáról, politikai eseménysorról beszélünk.

Európában leginkább Piscator demonstratív rendezvényei óta az utca és a nagy stadionok *elfoglalása* a színházi keretekben történő megszólalást a politikai megszólalás keretére formálta. A demokratikus, a munkásmozgalmi és akár a fasiszta mondanivaló tere⁶ az utca lett, miként minden, a hivatalosságot megtagadó vagy abból kiszoruló társulat a kőszínházi formációk helyett mindig a vásárit választotta. Meg kell itt említenünk, hogy Alfred Jarry⁷ óta bír ismert elméleti szakirodalommal a szabadban játszott előadások politikai és értelmezői szabadsága, bár a tér fizikai korlátaiból kitörni akaró, a szabadságba kirobbanó játékos inkább a romantika színházi vízióit élteti tovább, a modernista új térformáció a nyitott, az üres terek újdonságértékét preferálta.

Tudjuk, hogy az európai naturalista színházi mozgalom a Théâtre Libre, a Freie Bühne még beérte a művészetideológiai elkülönülés megnevezésével, ott a szabad jelző a teátrális illúzióvilágtól való megszabadulás hívószavaként működött. S tudjuk, hogy az avantgárd színház a szabadságfogalmat radikálisan a mentális és a fizikai térkoordináták szabadon paradigmátikus viszonyára fordította le. Artaud Alfred Jarry Színházában⁸ azt a színházi nyelvet írta le, ahol a befogadás hagyományát zavaróan, de innovatíván kizökkenti a térszerkezet ismeretlensége, mert az ismeretlen, esetleg behatárolhatatlan térben játszódó színházi folyamat több értelmezői ponton is bizonytalanná válik: eltűnik a játékos és a szerep közötti határ, a kint és a bent viszonyítása, s nagymértékben csökken a nézés és a játszás, az aktív és a pasz-

⁶ Susan Sontag: *Fülbemászó fasizmus*. In: Uő: *A Szaturnusz jegyében* (Lázár Júlia fordítása). Cartaphilus Kiadó, Bp., 2002. 83-118.

⁷ Alfred Jarry: *Textes autour d'Ubu roi*. In: Noël Arnaud (szerk.): *Jarry: Ubu*. Gallimard, Paris, 1978. 307-350.

⁸ Évelyne Grossman (szerk.): *Artaud Oeuvres*. Gallimard (Quarto), Paris, 2004. 227-234.

szív jelenlét közötti különbség. Erről a szabad és nyitott térről beszélünk.

A hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd színházi kultúrája ezt a szabad kivonulást a szabad magánterekre értelmezte. New Yorkban civil terekben, elsősorban saját loftjában dolgozott Robert Wilson. Ezt a fajta kivonulást sem ő maga, sem történetírói⁹ nem tekintik kényszerített száműzetésnek vagy politikai állásfoglalásnak, csak döntésnek. „A művészek között egyre keresettebbek lettek a Soho-beli műteremlakások, és 1967-ben Wilson is beköltözött az első ilyen műtermébe, a Spring Street 147-be, ahol előzőleg az Open Theatre működött. A közelben lakott Andy Warhol, Richard Foreman, Yvonne Rainer, Patricia Brown, Meredith Monk, Kenneth King, Jack Smith és Steve Reich, a zeneszerző. Élénk kapcsolat alakult ki közöttük, átvették egymás – gyakran eleve rokon – ötleteit.”¹⁰

Budapesten a hetvenes évek elején éppúgy saját lakásában tartott előadásokat Halász Péter, Fodor Tamás (s tegyük hozzá, hogy Prágában a 68-as forradalom után Pavel Kohout¹¹ és az őt támogató színészek a Nemzeti Színházból), ez a lakásszínházi játék azonban motivációjában és ezért értelmezői horizontjában a politikai tett és a személyes bátorság mozzanatát hordozza.

A New York-i *downtown* szembefordult ugyan az *uptown* kulturális közegével, s a művészetek közötti műfaji különbségek összemosása a színházi és galéria-piac átstrukturálását, saját producer- és kurátor-réteg térnyerését eredményezte, ez a térválasztás mégsem jelentett az általános polgári szabadságeszményeken túlmutató függetlenedési akaratot.

Párizsban 1968 májusától az utcaszínházakra jellemző politikai improvizáció vált a teátrális nyilvánosság terévé, s a közterek radikális elfoglalása felülírta a magánterek kinyitására irányuló kezdeményezéseket. A nagy visszaemlékezők, Jacques Lecoq, Peter Brook, Ariane Mnouchkine utóbbi években publikált történeteikből¹² rakható össze, hogy éppen a forradalmi

⁹ Stefan Brecht: *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt. 1978.

¹⁰ Katharina Otto-Bernstein: *Absolute Wilson. The Biography*. Prestel, New York, 2006. 50.

¹¹ Tom Stoppard: *Caboot's Macbeth*. Faber and Faber, London, 1980.

¹² *Brook by Brook. Portrait intime*. Arte Video, 2004.; Ariane Mnouchkine: *L'art*

kavarodás fogalmazta mássá a színház működőképesnek gondolt dialógusterét. Minden persze ott kezdődött, hogy a forradalom alatt Jean-Louis Barrault egyedüli direktorként megnyitotta az Odéon Színház épületét (is) a diákok előtt, hogy azok civil térként használva a színházat azonnal teátrális keretek közé léptessék indulataikat. Lecoq maszk mögé bújtatta a játékosokat, s színpad helyett üres tornacsarnokokat foglalt el, Brook a Nemzetközi Színházi Műhely keretében beköltözött egy kiégett és elhagyott, penészes és omladozó külkerületi bulvárpépületbe, Mnouchkine pedig gyárakban, a munkások ebédszünetében tartott színházi előadást.

Halász Péter 1968 májusában az Egyetemi Színpaddal vendégszerepelt Nancyban, s ott érte a forradalom, csoportos útlevéll. Halász Péter Nancy főterén, a feldúlt, barikádokkal körre formált Place Stanislas-on a lovas szobor tövében improvizált színházat. New York, Párizs és Budapest színháztörténetének pillanatnyi összekapcsolása annyiban érdemel figyelmet, amennyiben a New Yorkban 1968-cal induló alkotói mechanizmusok közösségi mechanizmusként jelentek meg Európában. Wilson loftjában az ott létrehozott Byrd Hoffmann School of Byrds társulat kommunaszerűen együtt élt, s a folyamatos napi tréningekből bemutatók, előadások jöttek létre. Ezek esztétikai értékeiről, terápiás metodikájáról sokan, sokféle leírást, elemzést készítettek, s ezoterikusságuk, Wilson furcsa, nem beszéd alapú kommunikációja az újfajta művészeti elitizmust (szabadságot) képviselte.

Budapesten, kommunista diktatúrában loftot, elhagyott gyártelepet nyilvánvalóan nem lehetett bérelni, a hivatalos játéktérhez (színházhoz) nem jutó társulatok ezért vagy saját, meglévő lakásukban játszottak, mint Halász Péterék a Dohány utcában, vagy elkezdtek építeni egy lakóháznak nevezett színházat. Fodor Tamás és az Orfeo története a térhez jutás emblematisztikus példája. Fodor színészeivel Budapest vonzáskörzetében, Pilisborosjenőn telket vásárolt, s kommunában, közösségben saját két kezükkel elkezdtek felépíteni színházi területet. Minden közös volt, a tulajdon, az ötlet, a munka. Már az építkezés folyamata is egyfajta performanszként értelmezett műalkotás. A pilisborosjenői épít-

kezés és előadás az ellenőrizhető fővárosi közegből az ellenőrizhetetlen vidéki térbe vitte ki azokat a fiatalokat, akiket az állambiztonság szeretett megfigyelése alatt tartani. Vagyis a vidéki tér éppen a kivonulás, a szabad térválasztás, s nem a művészetesztétika aspektusában hordozta az elsődleges veszélyforrást.

Az öntörténetírás és öndokumentálás korai fázisában a gyűjtés és az archiválás feladata működött, de Wilson archívuma¹³ és Budapesten a Galántay György – Klaniczay Júlia működtette ArtPool archívum kollekciótörténetén jól követhető, mikor váltott a gyűjtés alternatív történetírássá.

Rendkívül kevés információnk maradt a magyar vidéken vagy a belvárosban, de magánházban létrehozott, így a civil tér szabadságát választó előadásokról. S maguknak az információknak a megjelenési közege is bizonytalan olvasói háttérösszefüggéseket kínál. Míg a Village Voice, a The Drama Review, a Théâtre/Public jól kontextualizálható információkat kínált olvasóinak, addig a budapesti előadásokról a hivatalos nyilvánosságban nem jelenhetett meg semmi. Egészen pontosan az lenne a legtisztább kutatói helyzet, ha nem jelent volna meg semmi, de pár bátor és pozícióban lévő lapszerkesztő kulturális partizánként igyekezett elrejtetni néhány, csakis a beavatottak nyelvén érthető hírt. Így lett a magyar alternatív színházi mozgalom amatőr és egyetemi, néha munkásmozgalmi, népfrontos.

A legmegbízhatóbb formát öltő leírás az avantgárd filmművészként Európában is jól ismert Bódy Gáboré¹⁴, aki elsőként írta le és nevezte azonnal ezoterikusnak Halász szobaszínházi tevékenységét. A megnevezés jelzője kizáró aktust hordoz, s a szubkulturális elkülönülés tényének értelmezésekor Bódy a művészi és a politikai mozzanat értékelésekor ez utóbbira helyezi a hangsúlyt. A hetvenes évek elejének budapesti közbeszéde politikainak tekintett minden szabad játéktér-választást (miként Párizsban is), s az üldözöttség tematizálását látta minden előadásban. „Egy hamis társadalmi egzisztenciaérzet keletkezik, amit a valóság oly módon korrigál igazzá, hogy a színházi jelenlét élményében az 'üldözöttség' lesz az alapvető tartalom.”¹⁵

¹³ <http://www.robertwilson.com>; valamint: <http://www.artpool.hu>

¹⁴ Bódy Gábor: „Holt színház” – kulturális vákuum. In: Peternák Miklós (szerk.): *Végtelen kép. B. G. írásai*. Pesti Szalon Kiadó, Bp., 1996. 281.

¹⁵ Uo.

Három évtizeddel később, mikor egy szabad demokráciából rekonstruáljuk és talán alkotjuk meg a színházi avantgárd múltját, bizonyosnak látszik a kortársi ítélet kötöttsége és elkötelezettsége. Bódy jelentései leírják a nem-hivatalos térben zajlott művészi eseményeket, elemzik a jelenlevők alkotó cselekedetein túl azok esztétikai és ideológiai vetületeit. A jelentések és a művek kontextusa két eltérő befogadói rendet szolgált ki. A jelentések és a művek fizikai tere köré, legyen szó egy belügyminisztériumi dokumentumról vagy egy szobaszínházi bemutatóról, éppúgy a titkosság, tehát az olvasásához szükséges beavatottság karakterológiája vázolható fel. A források így újraközelítve vagy újra felhelve, bár óhatatlanul dokumentumértékkel kínálják fel az információt, saját kontextualizált közegüket változtatják meg. Bódy Halászcik színházát tehát ezoterikusnak nevezte, s ezzel talán csillapította a belügyminisztériumi cenzorokat, megnyugtatta az állambiztonsági tiszteket, de ugyanakkor Halászcik színházának avantgárd performansz jellegét és bátorságát, az európai művészi közélet normáihoz igazodó magatartását tompította le. Bódy-jelentés-kritikája negligálta e színházi formanyelv politikai jelentőségét, s szubkulturális zárványként kategorizálva bagatellizálta szerepüket. De Bódy Gábor mindenestre tanulmányai sorába illesztette ezt az ügynökjelentését, s évekkel öngyilkossága után megjelent kötete nyilvánosságra hozta, amit akkor még senki sem kutatott: a magyar avantgárd színház eseményeit.

New Yorkban Wilson közösségi kommunikációja másként működött – bár jellegzetes, hogy a korai loft-béli előadásokról leginkább a Village Voice tudósít. A Wilson loftjában dolgozó amatőr színházi csapat alapítványi kereteket hozott létre finansziális stabilitásuk biztosítására. Az előadások, a próbák, az alkotás minden fázisa nyilvános volt, a loft éveken át nyitva állt mindenki előtt. A reklám legális formában, nyomtatott-írott csatornákon terjedt, a kritikai elemzések kirajzolták a Village Voice-tól a New Yorker-ig feszülő publicisztikai palettát. A vizuális dokumentációt galériák, sőt maga a MoMA gyűjtötte és állította ki párhuzamosan a történetekkel.

Budapesten az alternatív tereket kereső művészek minden akciója a politikai megnyilvánulás szintjén értelmeződött. Az egyik irányzat, a Fodor Tamás-féle Orfeo-kör a politikumot mondhatnánk aktív formában jelenítette meg. (Szélső)balolda-

li, maoista, che guevarista eszmék hatása alatt betiltott kortárs magyar költők verseit szavalták, s a húszas évek illegális munkásmozgalmi konspirációjára jellemző trükkökkel beszélgetésre hívták Nagy Lászlót, Csoóri Sándort. Minden előadásukban a tömeg és az egyén, a kiválasztott vezető és a milliók viszonya tematizálódott.¹⁶

Halász Péter a hivatalos amatőr-diákszínjátszás kereteit is elhagyva tudta, hogy politikai, ráadásul az ismert politikai beszédhelyzetben értelmezhető állásfoglalást vár tőle mind a hivatalos, mind az alternatív közeg. Ha valaki kilép a hivatalos játéktér és így a hivatalos ideológia kereteiből, az nevezze meg (mint Fodor tette) saját ideológiáját. Legyen ultrabalos vagy nyugati jobbos, legyen maoista vagy Cohn-Bendit-követő.

Halász Péter nem nevezte meg ideológiáját, nem azt a viselkedési paradigmát követte, melyet elvártak tőle, mert nem valami ellen, a betiltások ellen, az egyetemes emberi szabadságért stb. hozta létre előadásait, hanem, bármennyire is lehetetlen leírni, de a művészetért, a művészi kifejezés lehetőségéért. Halász évtizeddel később leírja, hogy tudta, mit várnak tőle, s tudta, hogy azt nem akarja.¹⁷

A hetvenes évek alternatív színháza Magyarországon is informális csatornákon kommunikált közönségével. Maguk az előadások sem illeszkedtek a hivatalos színházi paradigmából ismert ritmusba: sem a bemutató ideje, sem kezdete, néha maga az előadás címe sem volt nyilvános. Visszaemlékezések szerint a budapesti értelmiségi körökben „lehetett tudni”,¹⁸ mikor lesz valami. Meghívókat, műsorfüzeteket, vagyis a hivatalos írott kommunikáció kellékeit csak rendkívül ritkán alkalmazták, s nem kizárólag finánciális, inkább konspiratív okokból. A Spring Street-i loftba, a pesti lakásszínházakba eljártak az emberek, s általában lett valami, mely egy előadás táján értelmezett struktúrájába illeszkedett. Ez az informális tudás, ez a háló értelmiségi összetartozást eredményezett akár a downtownban, akár Párizsban, akár Budapesten. Itt talán fontosabb volt ez a tényleges kap-

¹⁶ Fodor Tamás visszaemlékezése. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*. H.n. Szerkesztői kiadás, 1990. 50–63.

¹⁷ Halász Péter szövege. Színház, 1990. október–november, 20.

¹⁸ Nánay István szóbeli közlése.

csolati háló,¹⁹ mely már létezésével a demokratikus emberi jogok betilthatatlanságát bizonyította.

Ebben a színházi paradigmában nem a mű, nem az alkotói intenció és dokumentáció, hanem a kortársi értelmezői közeg kutatása az elsődleges. A színház mint közösségi műfaj eddig is többféle színháztörténetési stratégiát eredményezett. A hivatalos történetírás intézmények, alkotók történetét kanonizálja, az alternatív nyilvánosságban élőkét a játékkeret, a formanyelv felől közelítik meg. Mindkét paradigmát a játék választott, talált, kialakított, örökölt tere indítja el, így azok a történetek, melyek a mű értelmezési horizontját a tér elemzésével vázolják fel, elkerülnek a szociológiai, ideológiai tudományok kínálta csapdákat. Az értelmiségi háló kialakulása spontán szerveződést mutat, s az orális, tehát ellenőrizhetetlen hagyomány fontosságára hívja fel a figyelmünket. A hetvenes évekbeli értelmiségi hálót rekonstruálni lehet a vezető értelmiségi posztokon ülő hivatalnokréteg történetével, New Yorkban és Párizsban a művészetet pártoló alapítványok kurátoraival stb., de Budapesten sokáig lehetetlennek tűnt a második nyilvánosságban működő szabad értelmiségi háló²⁰ történeti feldolgozása. Az ügynökjelentések kutathatóságával azonban nemcsak a színháztörténeti események pontos, a zszurnaliszta értelmezéstől általában mentes, adat-gazdag leírása segíti a korszak kanonizálódását, hanem ezeken az eseményeken alkotóként vagy nézőként résztvevők listája felrajzolja az alternatív közösségeket létrehozó értelmiségiek hálóját. Megrendítő tapasztalat annak a kornak a dokumentumait kutatni, mely nemcsak a műalkotás létrehozóját, a Szerzőt, de annak befogadóját, a Nézőt is feljegyezte, s név szerint számon tartotta.

Az értelmiségi háló információs rendszerként működött, miként az ügynökháló is. A hálószerkezet sajátosságából következik a személyes kapcsolattartás, az orális informálás technikája, s a beavatottság-jelleg miatt az összetartás közösségi érzése. A kétféle hálószerkezet számos elemében összefonódott, s ezeken a pontokon cserélődtek az információk mindkét irányban. Ez-

¹⁹ Ennek látható változata ma az iwiw.

²⁰ Szabad Kezdeményezések Hálózata, mely mint a szabad demokratikus jogállam szamizdat alapú nyilvánossága 1988-ban azzal a céllal jött létre, hogy elősegítse a különböző független csoportok közötti információcserét.

zel is magyarázható, hogy a magyarországi rendszer az Fodor Tamás-féle aktív politikumot a tiltás és az engedés konspiratív eszközeivel jól irányította. A pilisborosjenői ház-színház előadásaira a hetvenes évek közepén már tömegesen és rendszeresen vándoroltak Budapestről az emberek. A hatalmi szervek pontosan tudták, mi történik a vidéki kommunában, de jobbnak látszott nem növeszteni mártírrá vagy esetleg guruvá a színészeket. Grotowski munkáit, a wroclawi Laboratórium Színház zárt, kísérletező, a lengyel politikai közélettől hermetikusan el- és lezárt ideológus színházat többen ismerték Kelet-Európában is. A hatalom a kommunában működő, saját közösséget létrehozó Orfeo Társulatnak ellenőrizhető és jelentéktelen nyilvánosságot kínálva elvette tőlük a saját tér konnotálta erőt. Fodor Tamás és társulata a MADOSZ belvárosi székházában kapott egy lakást, mely próbákra alkalmas volt, előadásokat is tartottak benne. Legendás lakásszínházra emlékeztető előadások is létrejöttek az egymásba nyíló termekben (Woyzeck, Semprun), de a társulat két évad alatt saját terével saját akaratát és arculatát is elvesztette.

Halász Péter színházával ez a módszer nem működött. Társulata hol a Dohány utcai házban, hol a balatonboglári kápolna dombján, hol egy mezőn, a Kantor előadásaiból ismert színházi formanyelv talált tereivel dolgozott. Ez a mozgékony és rendkívül innovatív művészet igazán ellenőrizhetetlen volt, így ezt a társulatot emigrációba kényszerítették.²¹ Így ért el Halász Péter New Yorkba, s a Squat előadásaival éppen abba az avantgárd színházi közegbe illeszkedett, melyet Wilson akkoriban hagyott ott.

Az emlékezés virtuális tere rajzolódik ki az ügynökháló és az értelmiségi háló kutatásával. Miként a politikai színház is az alternatív tér megtalálásával, a tér megalkotásával kezdte öndefinícióját, a színháztörténetnek is változtatni kellett saját koordinátáin. A színházi alkotás folyamatán túl a színházi befogadás is a közös tér konnotálta folyamat része lett. Míg a francia színházi kultúrában Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Jacques Lecoq²² ezt a folyamatot az alkotás fázisainak lelassításával, magyarázásával, megmutatásával indította el, addig az alternatív budapesti

²¹ Koós Anna: *A nem kívánt bagyatek*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2006.

²² Lásd: 11. jegyzet

játék a közösségi politikai szerep vállalásával léptette a konspiráló nézőt az alkotói munkába.

Elengedhetetlen a virtuális játéktér rekonstruálása, hiszen a lassan ipari méreteket öltő memoár-irodalom legtöbbször alkotástechnikákra egyszerűsíti a mediatizált szerep-felvétel alternatív technikáit, s ezzel hasonló hibát követ el, mint Bódy Gábor. A mai magyar színház ugyanakkor ebből a gyakorlatból és ezekből az elemekből táplálkozik. Legjobb és legismertebb rendezőink ezeken a szobaszínházi előadásokon szocializálódtak, ott nőttek fel a második nyilvánosság hálórendszerében. Mivel a hivatalos és nem-hivatalos színházi jelenségek hivatalos és nem-hivatalos történetírást eredményeztek, a jelen kutatóinak feladata a kánonba léptetni a nem-hivatalos múltat. A színházi játéktér-foglalás a hetvenes évek Budapestjén nemcsak a játéknelv, a forma radikalitását jelentette, hanem – retorikai és gondolati allúzióval – a történelmi játszmák színterére léptette a színházat.



Molnár Klára

Színpadi és nézőtéri nyomor

*Büchner Woyzeck-je Nagy József
Jel Színházának előadásában*

„Vannak, akik figyelik, szemlélik, látják a világot; mások szeretgetik vagy hagyják, hogy a világ szeretgesse őket – rávetik magukat, belecsavarodnak, megmártóznak, elmerülnek benne, némelykor pedig vedlenek egyet. Az előbbiek nem ismerik a világ súlyát – sima és egyenletes a bőrük, melyben tágra nyitott szemek ülnek; a többiek viszont átadják magukat a világ súlyának, s így bőrük testközélszélből és részleteiben tapasztalja meg a világ terhét – mintegy bombázásként; az ő bőrük tetovált: csíkos, tigrismintás, foltos, zúzódásokkal teli, hangokkal és árnyékokkal véletlenszerűen fedett, sérülésekkel és duzzanatokkal borított.”

(Michel Serres)¹

E dolgozat írása közben nem konkrét politikai rendszerek hatásai foglalkoztattak, melyek a színházi struktúrában illetve esztétikában érzékelhetőek, hanem sokkal inkább a terror és a zsarnokság színpadi megjelenítésének egy lehetséges módját, illetve annak hatásait szerettem volna egyetlen példán keresztül megmutatni. Nevezetesen Nagy József Jel Színházának *Woyzeck*-előadásán keresztül.

¹ Michel Serres: *Die fünf Sinne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993. 40. [– a német fordítás segítségével magyarra fordította: M. K.] „Die einen beobachten, betrachten, sehen die Welt; die anderen lieblosen sie oder lassen sich von ihr lieblosen, sie werfen sich auf sie, rollen sich in sie ein, baden darin, tauchen hinein, und manchmal häuten sie sich. Die einen kennen das Gewicht der Welt nicht, flache, glatte Haut, in die große Augen eingelassen sind; die anderen überlassen sich ihrem Gewicht, ihre Haut erfährt lokal, im Detail, den Druck der Welt, wie ein Bombardement; ihre Haut wird tätowiert, sie ist gestreift, gefleckt, gekörnt, chaotisch übersät mit Tönen und Schattierungen, mit Wunden und Beulen überzogen.”

Tanulmányomban nem a színpadi térben megelevenedő irodalmi mű megformáltságára koncentrálok, hanem egy előadás kapcsán kibontakozó *színházi tér atmoszférájának*² elemzésével próbálkozom. Nem arra vagyok kíváncsi, hogy mi jelent meg a színpadon az előadás által, hanem sokkal inkább arra, hogy mi is *történt* ebben a színházi térben, melyben a nyomor és a szorongattatás erőteljes testi tapasztalásként jelent meg – a nézőtérén. A különbség nem elsősorban a vizsgálódás tárgyában, hanem sokkal inkább a hozzáállásban mutatkozik meg. Hiszen míg az egyik hozzáállás azt feltételezi, hogy meg kell találni valamit, amit elrejtettek, kódoltak a színpadi műben, addig a másik sokkal inkább azt gyanítja, hogy a tapasztalás elementárisabb szinten zajlik – nem az előadásban keres tehát, hanem az előadás által teremtett atmoszférán keresztül próbál közelebb jutni a jelenségekhez. Míg az egyik módszer a műben kutat, addig a másik az *esemény* hatókörében.

Hangsúlyos az *esemény* kifejezés ebben az összefüggésben, hiszen a Nagy József neve által fémjelzett Jel Színház előadásában megjelenített *Woyzeck* színpadi nyelvében és intenciójában is eltér mindattól, amihez a magyar nézők szoktak. Nagy József ugyanis testek és mozdulatok, színpadképek és kosztümök, illetve maszkok segítségével kommunikál nézőivel, s nem szavak által megformált nyelvet használ. Az előadás a szemünkhöz és nem a fülünkhöz beszél, mivel a test mozgása a térben, a gesztusok, valamint a mimika válnak az előadás elsődleges szervező-elemeivé. Nagy *Woyzeck*-előadásában ennek megfelelően szinte egyáltalán *nem ad szerepet a hangzó szövegnek, hanem kizárólag a testek és a tér által felébresztett atmoszférikus hatásokra fűzi fel az előadás jeleneteit*. Az előadás ily módon nem a szöveg előadása, hanem sokkal inkább a szöveg megtestesülése.

A Csokonai Színház nagyszínpadára bezsúfolt színházi tér szorosan egymás mellett helyezi el a színpadot és a nézőteret. Nem csupán a nézőtér telik meg zsúfolásig – még a földön is

² Az atmoszféra a jelen pillanatban kibomló érzéki tapasztalás érintése, s ebben az értelemben nem a tapasztalt tárgy tulajdonsága, s nem is a tapasztaló állapota, hanem sokkal inkább a tapasztaló és a tapasztalt tárgy között létrejövő kapcsolat. Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Fink, München, 2001. 54. old. [fordította: M.K.]

nagyon sokan ülnek –, hanem az egész színházi tér. Egy kalitkaszerű építmény jelzi a színpadon megelevenedő történet helyszínének határait. A hátul fallal lehatárolt színpadi tér oldalról és előlről csupán egy vasrudakból épített tartószerkezet által határolódik el a nézőtértől; ez a szerkezeti tagoltság azonban nem csupán az elkülönülést, hanem a közös színpadi és nézőtér – a közös színházi tér kialakulását is lehetővé teszi. A színpadi teret lehatároló rudak a megmutatandó szűkös világot hivatottak körülzárni – tehát egyrészt a színpadi nyomort hangsúlyozzák –, miközben lehetővé teszik a terek összekapcsolódását, amint a határok könnyed átjárhatósága által megkönnyítik a színpadi hangulat kiterjedését a nézőtérre. A színpadi atmoszféra tapintható nyomorúsága és sivársága azonnal ráül az egész színházi térre.

A színpad leginkább egy nagy szemét-kavalkádhoz hasonlatos. Nem egyszerűen nyomasztó mindaz, amit látunk, hanem nyomorúságos; nem csupán a szegénység, hanem sokkal inkább a nyomor – megnyomorítás, elnyomás – terjeng a térben. Mindezt felerősítendő Nagy maszkyszerű arcokkal ruházta fel figuráit: fehér betonarcok és csillogó múmiaarcok néznek ránk ugyanis a színpadról. Maszkjaik semmilyen mimikát nem engednek megnyilvánulni, arcukon így sem pozitív, sem pedig negatív érzelmek nem láthatók. Marie – csillogó múmiaarcán túl – mozgásával is egy marionettfigurára emlékeztet: ő az, akit mindenki ide-oda dobál, s amikor éppen nincs szerepe egy jelenetben, akkor falhoz állítják. Nem is igazán lehet eldönteni, hogy él-e tulajdonképpen. Vagy ha él, akkor vajon tudatában van-e ennek.

Nehéz dolguk van nézőként azoknak, akik ismerik az irodalmi művet, mert az előadással kapcsolatos elvárásaik minden bizonnyal nem teljesülnek: a dráma figurái összemosódnak, a várt dialógusok nem hangzanak el. A testi megjelenítés sűrítő jellege hozza létre az érzéki teret, a jelentéshorizont ebben gyökerezik, s nem szavakból táplálkozik. Mindez egy irodalmi műveltségű, intellektuális tartalmakat kereső közönség számára megdöbbentő és idegen – *más*. Ráadásul nem is klasszikus vagy modern táncszínház Nagy Jel Színháza, hanem a test által kibontakoztatható művészetek mindegyikének szintézise, melyre sokkal inkább illik a mozgásművészet, mint a Nagy József kapcsán gyakran használt táncművészet kifejezés.

A nyelvi kifejezőeszközök mellőzése a színházi térben egy olyan közeget teremt, mely a magyar nézők értelmező-analizáló hozzáállását egyáltalán nem támogatja, hiszen nem egy lineáris, ok-okozati összefüggésekre épülő színpadi mű mutatkozik meg. Nagy József ugyan a szöveg mentén dolgozik, amint a szöveget szerves elemként használja – a szöveg azonban nem az előadás elsődleges szervező eleme, hanem sokkal inkább az előadás atmoszférájának alapja. Nagy a szöveget olvasva jeleneteket alakít ki a színészek közreműködésével – s eközben a színészek nem rendezői intenciókat, hanem közös ötleteket dolgoznak ki. Ezáltal a szöveg sokkal inkább kiindulópont, mintsem vezérfonal. Jól látható ez egyes jelenetekben – a biciklis jelenetben például, melyben a Marie-ért való versengés egy bicikli-verseny által válik többszörösen plasztikussá. A mindenféle anyagokból összetákolt kerékpárok szemmel láthatóan nem alkalmasak a helyváltoztatásra, nem is beszélve a versengésről. Az egy helyben, egymás ellenében tekerő figurák groteszk erőlködése mosolyt csal ugyan a nézők arcára, a küzdelem kilátástalansága által felbukkanó húsbavágó élmény mégis erősen ellenpontozza mosolyukat. A versengést Nagy tehát képes úgy megfogalmazni nyelvi eszközök mellőzésével, hogy az egyértelműen kifejezze a Marie iránti olthatatlan vágyat, anélkül, hogy a jelenetben Marie szerepet kapna. Mindezt úgy hozza létre, hogy a szöveg csomópontjain felbukkanó tárgyak és tartalmak megjelenítését a testek által és a színpadon feltűnő tárgyakban sűríti össze. Tapasztalható ez a kerékpáros versengésben, vagy Marie bezártságának és kilátástalan életének megjelenítésében, melyet egy kalitkába zárt madár által mutat fel – az aprócska kalitkát pedig nem máshová, mint Marie mellkasára helyezi. Marie bezártsága egy szempillantás alatt megelevenedik e kép által, s nem csupán intellektuálisan megértett – szavakkal, mimikával, gesztusokkal és a figurák kapcsolattrendszerei által megjelenített tartalom –, hanem egy *szimbólum* által felelevenített érzés, mely *azonnal testi szinten hat*.

Nagy minden eddigi színházi érzékelési mintánkat felborítja és kitaszít a megszokott sémákból. Nincsenek egyértelműen meghatározható párhuzamok a színpadi megjelenítés és a szöveg között, nincsenek egyértelműen beazonosítható figurák, nincsenek megnyilvánuló érzelmek, nincsenek emberi megnyilvánulások, s nincs semmiféle kapaszkodó sem, mely útbaigazíthatna

minket ebben a nyomorúságos világban. Nagy ugyanis nem a jelölt-jelölő viszonya felől értelmezve prezentálja mondandóját. Sokkal inkább arra törekszik, hogy a színpadi események nézői beavatottak legyenek – ne csupán nézők, hanem Woyzeckek, akik maguk is megszenvedik Woyzeck kálváriáját. Ráadásul nézőként is olyan helyzetet teremt számukra, mely megfosztja őket a komfort-érzetüktől: a színházi kikapcsolódás hamar színházi terrorrá válik. Nem igazodunk el ugyanis egykönnyen ebben a világban, ahol a megszokott színházi kommunikáció elemei hiányoznak – így nézőként pellengérre állítva érezzük magunkat. Mindezekhez társul még az elképesztően zsúfolt nézőtér, mely szoros szimbiózisban a színpad terével a szűkösség és nyomor érzését hamar testi tapasztalásokká változtatja át a néző számára. A voyeur-szerep Nagy színpada előtt ülve ugyan formailag megmarad, hiszen nem állítja fel a közönséget a helyéről, s nem is szán neki aktív szerepet az előadás során, mégis – szinte észrevétlenül és láthatatlanul – kimozdítja a befogadót a passzív nézői szerepből. Hogyan?

A bezártság és kiszabadulni nem tudás – mint a dráma illetve az előadás központi témája – a zsúfolt színházi térben érzékletesen fordul át nézői tapasztalássá. Testi tapasztalássá válik ugyanis mindaz, ami a színházi térben zajlik: fuldoklunk, ki szeretnénk menni, mert nem kapunk levegőt, mert túl sokan vannak, mert nem látunk rendesen, s mert ez az egész nyomorúságos világ elviselhetetlen. De nem tudunk. Itt ragadtunk, néznünk kell. Nézzük, mert nem tehetünk másként. Egyszerűen nem tudunk szabadulni ebből a helyzetből. (Sokan egyszerűen azért nem, mert a sor közepén ülve esélyük sem lehetne arra, hogy kibotorkáljanak.)

Nagy színpadi esztétikája nem elsősorban az intellektushoz, hanem sokkal inkább a zsigerekhez – a testhez –, az érzékekhez szól. Nem beszél, hanem mutat. Olyannyira sűrű a térben terjengető atmoszféra ugyanis, s olyannyira idegen a környezet hétköznapijainktól, amibe hirtelen csöppenünk, hogy egyetlen pillanatig sincs időnk gondolkodni, hogy mi is történik valójában velünk. Kizárólag az érzékeinkre hagyatva próbálunk tájékozódni a nagy józsefi labirintusban. Ezt egyrészt az által éri el az előadás, hogy minden pillanatban meghökkent és kizökkent, másrészt fontos szerepet játszik még az is, ahogyan Nagy József és társai a szín-

padon jelen vannak. Az ő jelenlétük ugyanis állandó jelenlétként olyannyira szuggesztív, hogy a nézőket is akaratlanul az állandó jelenlét állapotába száműzi. Mindezekhez járul a nyomorgattatás testi tapasztalása a nézőtéren, mely a szokásos színházi tapasztalatainknak merőben ellent mond. A szorongattatást és elnyomást ugyanis megmutatni szokták a nézőknek a színpadon, amint eljátszák és közben beszélnek a szenvedésről. A színpadon megjelenő illuzórikus világ nyújt ilyenkor lehetőséget a nézők számára, hogy belehelyezkedjenek megelevenedő figurák világába, mégpedig viszonylag biztonságos körülmények között, hiszen semmiféle veszély nem fenyegeti a polgári színház nézőit: biztonságos távolságból, elsötétített nézőtérről figyelhetik ugyanis a színpadi történeteket. Nagy József a polgári színház térbeli lehatároló elemeit mellőzve teremt egységes érzéki teret, melyet csak részben a tér kialakítása hoz létre. Nagy ugyanis a formai elemeket felhasználva és azokon túllépve radikális esztétikai elképzeléseket megvalósítva alakítja ki a nézőtér és színpad közötti erőteljes érzéki kapcsolatot. Ezáltal teszi lehetővé a színpadi események megtapasztalását a nézőtéren, mely nem valaminek a szemlélése illetve megértése, hanem a nyomor és nyomorgattatás testi tapasztalása. Ez a tapasztalás a legkülönbébb tartalmakkal telítődhet, melyeknek Magyarországon illetve olyan országokban, ahol az elnyomás és a terror közvetlen és személyes élmények által elevenítődik fel, személyes történetekkel színeződik. Egy ilyen közegben ugyanis nem egyszerűen esztétikai élményt nyújt a színpadi esemény, hanem történelmi utalásokkal és személyes történetekkel átszőtt tapasztalási mezőben bontakozik ki a testi által megszínezett és felerősített tapasztalás. A nyomort és a megnyomorítást ilyenkor nem csupán látjuk – *szemléljük* –, majd észleljük, hanem sokkal inkább és elsősorban érzékeljük.

Ebben a színházi esztétikában ugyanis háttérbe szorul a dolgok megnevezése, hiszen a közvetlen érzéki tapasztalásnak teret adva teremődik meg az előadás a színpadon. A tapasztalás pedig – Mersch szavaival élve – elsősorban nem felismerés [Identifizieren], megkülönböztetés [Unterscheiden], jelölés vagy megértés, hanem sokkal inkább *válasz*, mert megnyílásra ösztönözve készítet figyelemre. A tapasztalás ebben a térben nem hagy helyet és időt az értelmezés számára, helyette az érzékelés elsődleges, alapvető eseménye kerül előtérbe: a jelen-lét tapaszt-

talása, mely a szubjektumot és objektumot egymástól elválasztó és megkülönböztető fázist jóval megelőzi.³

Ami tulajdonképpen történik tehát, az nem csupán abban érhető tetten, hogy a megszokott érzékelési minták nem érvényesek immáron, hanem abban is megnyilvánul, ahogyan Nagy az *ugrás megtételére* kényszerít: a jelenben találjuk magunkat ugyanis. Nagy József világa elhatalmasodva rajtunk nem enged gondolkodni, analizálni – s így az elmúlt pillanaton elmélkedni, illetve ezek között kapcsolatot teremteni –, hanem ehelyett folyamatosan a jelen pillanatba emel át minket, s ezáltal megteremti az esztétikai magatartás eredendő környezetét.⁴ Nagy József idővé teszi a művészetet, mégpedig eseményként prezentálva azt a nézők számára.



Az állandó jelent megidéző, performatív művészet keretei csakis az aktivitás lehetőségét adják meg: az esemény ugyanis kikényszeríti a véleményalkotást, a re-akciót. Nagy József előadása válaszra kényszerít, amint az erőteljes atmoszféra erős érzelmi hatásokat kiváltva a nézőkben mindenképpen valamilyen viszonyulást alakít ki a színházi tér eseményeihez. Mersch – Böhmehez hasonlóan – a válaszáadásban egy etikai tettet vél

³ Gernot Böhme: *I. m.* 45.

⁴ Dieter Mersch: *Vom Werk zum Ereignis. Zur »performativen Wende« in der Kunst.* In: Uő.: *Ereignis und Aura.* Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.197.

felfedezni, amint mindketten utalnak a *válasz*, tehát a *felel* és a *felelősség* közös gyökerére. Ebben látják mindketten az esztétika – Mersch kifejezetten a performatív esztétika – morális dimenzióját. Mersch ezt úgy fogalmazza meg, hogy ez a morális vonás nem az esztétikai vonatkozásban, hanem sokkal inkább egy gyakorlati aspektusban rejlik, még akkor is, ha a performatív esztétika gyökerei az érzékekkel megragadható birodalmában erednek. Magyarázza ezt azzal, hogy a performatív művészet a rezponzivitás etikáját tartja szem előtt. Ebben rejlik tulajdonképpen a hatalmas ereje, mellyel hatni képes. A performatív esztétika tehát áthúzza az esztétika azon ideológiáját, mely csupán a művészet birodalmába visszahúzódva önmagáért – *l'art pour l'art* – létezik, ehelyett egy elveszett egység lehetőségét teremti meg, ami a tudást, a titkot, az érzékelést és a morális tapasztalást az esemény megtapasztalása, és a válaszadás elementáris cselekedete által ismét egyesíti.⁵ A performatív esztétika etikája tehát nem a normák szétzúzásában rejlik, hanem azon érzékenység kialakításában, mely a másságra való nyitottságot és odaadást lehetővé teszi, és a másságra való megnyílást, mely a szubjektumot megfosztja kizárólagos hatalmától, szükségleteitől és akaratától, háttérbe szorítva mindezeket. Ezen a ponton érintkezik a rituáléval és a vallással.

Mersch és Böhme ugyanis arra utalnak, hogy a nyugati világ viszonyulása a felelősségvállaláshoz a 20. században kríziseken keresztül hatalmas átalakuláson ment keresztül. A kortárs német filozófia ezen vonalában egyre inkább az a nézet uralkodik, amely a művészet feladatát ma a felelősségvállalás fontosságának közvetítésében véli felfedezni. A művészet szociális lehetőségei ugyanis lehetővé teszik, hogy egy olyan közeg teremtsődjön a tapasztalás számára, mely mentes a cselekedetek kényszerétől miközben azonban közvetlen élményeket nyújt, melyek szükség-szerűvé teszik a reakciókat. Egy húsba maró élmény ugyanis nem tűr távolságtartást, hiszen a testi tapasztalás sajátunkká teszi a megjelenő problémát, mely nem másé többé, hanem a miénk (is). Woyzeck nyomora és terrorizálása Nagy színpadán így válik egy szemlélt színpadi eseményből tapasztalássá: a terror és az elnyomás közvetlen élményévé.

⁵ D. Mersch: *I. m.* 239.

Lelkes Zsófia

Néptánc és/vagy ideológia?

Bourdieu mezőelmélete szerint a kulturális produkciós mező egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy szereplőinek kijelöli cselekvési helyét, meghatározza lehetőségeiket.¹ Mivel a mező relatív, az autonóm, a társadalmi és gazdasági környezet hatásai csak a mező sajátos viszonyrendszerében értelmezhetőek. Tanulmányomban a színpadi művészetek egy viszonylag perifériára szorult műfajával, a színpadi néptáncsal (illetve népi táncsal)² foglalkozom az 1948-tól kezdődő időszakban. Céлом az volt, hogy megmutassam, mennyiben jelölte ki a néptánc, illetve annak társadalmi-gazdasági környezete koreográfusainak lehetséges cselekvési terét, milyen esztétikai kompromisszumok születtek a mező és a környezete, azaz a Kádári puha diktatúra által felállított keretek közt, illetve, hogy a korlátok ellenére hogyan valósulhatott meg egyszerre az alkotói szabadság és önkorlátozás, és ez mennyiben szült új esztétikumot a színpadi néptánc területén.

¹ „Es ist eine der wichtigsten Eigenschaften der kulturellen Produktionsfelder, dass sie denen, die sich in ihnen bewegen, einen Raum der Möglichkeiten, oder, wenn man das vorzieht, eine Problematik vorgeben, die dazu tendiert, das Streben der Akteure, auch ohne ihr Wissen zu leiten, indem sie das Universum möglicher Fragen festlegt.” In: Pierre Bourdieu: *Einführung in eine Soziologie des Kunstwerkes*. In: I. Dölling (Hg.): *Die Intellektuellen und die Macht*. VSA V., Hamburg, 1991. 101. 1989-ben, Kelet-Berlinben tartott előadássorozatában Bourdieu épp azt fejtegeti, hogyan alkalmazható mezőelmélete az akkori szocialista államok szociális és kulturális viszonyaira. Témám szempontjából is fontos volt, hogy nem kizárólag a politika, hanem a néptánc mint műfaj sajátos története is meghatározta a benne rejlő lehetőségeket.

² Az autentikus néptánc hívei (a táncházat létrehozó, illetve az autentikus folklór anyagából táncszínházi produkciókat készítő generáció) a hetvenes évektől vezetik be a néptánc elnevezést népi tánc helyett, ezzel is hangsúlyozandó, hogy nem stilizált népies táncokkal, hanem valóban hagyományos folklórral foglalkoznak, illetve, hogy nem értenek egyet a hivatásos együttesek táncstílusával.

Színpadí néptánc és ideológia

„A szabadművelődés nem a szabad társadalom öntevékenysége, hanem csatatér, ahol a demokratikus és reakciós erők sajátos fegyverekkel megütköznek.”³

A szovjet mintára létrehozott kulturális intézményháló 1948-tól kezdődően tulajdonképpen az önszerveződő, közösségi kultúrát akarja felszámolni. Államosítja a nép kultúráját, a faluét éppúgy, mint a városét. Betiltja a gazda- és iparosköröket, egyesületeket, kocsmai asztaltársaságokat, megszünteti a dalárdákat, színpadra parancsolja a falu táncosait.⁴ Sok paraszti, polgári kulturális egyesület önmagát oszlatja fel, 1949-ben pedig a megmaradt olvasóköri és egyesületek többségét belügyminiszteri rendelettel betiltják.

Az államirányítás felvilágosult ideológiája természetesen ennek a kultúrának felemelését és megtisztítását hangsúlyozza, mely új embertípust szülhet, és nem titkolja, hogy támogatásáért fejében ellenőrizni akar. A kulturális politika a társadalom szabad ideje felett örökdió: felnőttek és gyerekek kívánt szocializációját amatőr kulturális vagy egyéb tevékenységek megszervezésével segíti elő, s szigorúan ellenőrzi, hogy kultúrpara mit kínál fel nekik szórakozásképp. A professzionális előadóművészetek feladata a minőségi szórakoztató népzene, az amatőröké a „learning by doing”, azaz a cselekvésen keresztüli tanulás lesz.

A totalitárius kultúrpolitika igazából az amatőröknél kerül ideológiailag és tettelesen is a leginkább ellentmondó helyzetbe: miközben a tejhatalmú diktatúrák célja atomizálni és megosztani a tömegeket,⁵ retorikájában egységes, felvilágosult, kultúráját megbecsülő tömegekről szól. Az ideológia közösséget akar építeni, ám a tényleges csoportokba való tömörítés, még ha ellenőrzött folyamatról is van szó, újabb veszélyekkel jár: valóban közösségei kovácsolódnak az elszigetelt egyénekekkel szemben.

³ Elhangzott 1948. júniusi miniszteri értekezletén, a Balatonnál, E Kovács Kálmántól. Idézi: Andrassy Mária: *A közösségi művelődés szinterei (Kulturális modell kutatások)*. Vita, Bp., 1991. 11.

⁴ Lásd: Andrassy M.: *A totalitarizmus gyökerei* (Berényi Gábor, Braun Róbert, Erős Ferenc és Seres Iván fordítása). Európa Könyvkiadó, Bp., 1992.

⁵ Lásd: Hannah Arendt: *I. m.* 11.

Az 50-es évek többnyire alkalmi összeverődésű falusi, lak-tanyai, üzemi s egyéb közösségekből színpadra zavart néptánc együttesei semmilyen szervezeti, törvényi formát nem kapnak, helyettük szovjet mintára profi népi tánc együtteseket hoznak létre.⁶ Az amatőr néptánc igazi lendületet majd csak 1956 után kap, ahol az újonnan felálló vezetés felismeri az amatőr mozgalmakban rejlő feszültség levezetés és levegővételnyi szabadság előnyeit. 1958-ban mind ideológiai, mind jogi szinten kijelöli a játékeretet profik és amatőrök számára, felállítja a korlátokat. A rendeleti szabályozás mellett intézményhálót hoz létre.

A néptánc színpadra vitele tökéletesen megfelel a kialakuló totalitárius állam politikájának és ideológiájának. A mezőgazdaság átalakításával, kollektivizálásával óhatatlanul együtt jár a paraszti kultúra átalakulása, de az (öntevékenységet nem tűrő) új államban az átalakulást meg is sürgetik. A parasztságot TSZ-be, illetve burkoltan a városi munkások közé kényszerítik, tárgyal-kotó művészetüket múzeumba zárják, közösségi létüket pedig színpadra kárhoztatják. Előbb tehát életformájukat semmisítik meg, s annak pusztulásával együtt tűnik el egy kultúra, mely csak a retorikai díszítő elemek szintjén fontos ennek az államhatalomnak, valójában a tettek mutatják az igazi célt.

A kulturális ideológiára (illetve szabályozásra) jellemző el-lentmondásosság – mást mutatnak a tettek, mint amit a szavak üzennek – az intézményesített népművészetben megjelenő esztétikumban is tükröződik. A nép államában, ahol a munkások és a parasztok összefogásával szüntetik meg a burzsoá elit kulturális monopolhelyzetét,⁷ ahol a munkások és parasztok kultúrája végre megmutatkozási lehetőséget kell hogy kapjon – a színpadon ennek a paraszti táncművészetnek teljes tagadását mutatja a szovjet minta. Igor Mojszejev 1937-ben hozza létre tánckarát. Műveiben a klasszikus (orosz technikájú) balett karaktertáncait színesíti akrobatikus, valamint népies színjátéki elemekkel, s a színpadi giccsről sem riad vissza.

⁶ A NÉKOSZ által szervezett néptánc csoportokat éppúgy megszünteti az 1949-es belügyminiszeri rendelet, mint az olvasóköroket.

⁷ Losonczy Géza 1949. november 27-én az első művelődési otthon megnyitóján Békésben harsogja a mikrofonba: a kulturális politika célja, hogy „a kultúrát a kiváltságos kevesek monopóliumából a széles népmilliók tulajdonává tegyük.” Vö. Andrassy M.: *I. m.* 9.

A magyar színpadon megjelenő népi táncra az egységessé gyúrt „népies” jelmezek (melyek eleinte némi szovjet hasonlóságot mutatnak), a táncstílusok és típusok egybemosása és „bájos” karaktertáncok kialakítása a jellemző. Az együttes, mint együtt mozgó, csapásoló, futás közben is vígan daloló közösség kerül színpadra – ebbe a speciálisan elkerített térbe.

Helmar Schramm írja *Teatralitás és írásbeliség/kultúra* című írásában,⁸ hogy a késő középkori, majd barokk színház szigorú szabályrendszerének kialakítása összefüggésben van a színházban rejlő játékoság (és főleg a benne rejlő ördög) megzabolázásával. A stilizált néptánc színpadra viteléről ugyanez elmondható. A magyar táncagyomány legfontosabb elemei gyökeres, lényegétől teljesen idegen átalakítás áldozatává válnak. A Kárpát-medencei táncagyományok különösen gazdag motívumkincse, improvizatív és szolisztikus férfitáncai, továbbá a körverbunkok, karikázók száműzetnek. Előbbi a játékos kreativitás és az individuum ördögét hordozza magában, utóbbi a körben rejlő, összekapaszkodó (paraszti) közösség hihetetlen erejét – mindkettőt végzetesnek tartja a totalitárius állam.

A hivatásos együttesek által bemutatott népi tánc stílusa tehát erősen stilizált, mégis Magyarországon van némi köze az eredeti táncagyományokhoz.⁹ A magyar színpadi tánc történeti szituációjának köszönhetően nálunk (főként a párhuzamos struktúra által létrehozott amatőr mozgalomban) sajátos színpadi néptánc-kultúra bontakozik ki, a szocialista táborban szokásos feltételek ellenére, melynek gyökerei a századfordulóig nyúlnak vissza. Itt szokás Bartók és kortársainak zenei gyűjtőmunkásságát hangsúlyozni, mely igen korán a táncokkal való tudományos (gyűjtő) munkára irányítja a figyelmet. Bartók és kortársainak jelentősége azonban, a színpadi művészetek szempontjából, a népi kultúra eszenciájából nyert gyökeresen új esztétikum megteremtésében rejlik, mely gondolatiság a későbbiekben meghatározza a szocialista korszak jó néhány amatőr néptánc együttesének színpadi táncfelfogását.¹⁰

⁸ Helmar Schramm: *Teatralität und Schrift / Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes*. Theaterzeitschrift 35. 101-108.

⁹ A Magyar Állami Népi Együttes vezetésével Rábay Miklóst bízzák meg, aki maga is a regős cserkész, majd a kezdeti amatőr néptáncosok közt a magyar táncagyomány színpadra állításával kísérletezik.

¹⁰ A bartóki szellemiséget magukénak valló fontos műhelyek pl. a budapesti Bar-

Másrészről mindenképpen megemlítendő, hogy a mozdulatművészeti irányzatok jó néhány képviselője érdeklődik a néptáncban, mint „természetes” táncban rejlő lehetőségek, illetve a népi kultúra kínálta témák iránt.¹¹ Az 1948. év politikai és kulturális fordulatával ugyan magát a mozdulatművészeti irányzatot betiltják, képviselőinek azonban vagy a sport (művészi torna) vagy a néptáncmozgalomban biztosítanak menedéket.¹² A mozdulatművészeknél felhalmozott tánc- és mozdulati tudás tehát nem vesz el – csak átalakul: a néptánc mind a tánctudomány, mind a színpadi tánc területén profitál belőlük.

Magyarországon továbbá, a hagyományörző néptánc sem „népi demokráciánk szülötte”.¹³ A Gyöngyösbokréta mozgalom keretein belül a II. világháborút megelőző korszakban falusi közösségek maguk mutatták be táncaikat a városi (fővárosi) közönségnek, olykor kimondottan nagy sikerrel (mint például a Matyóföldiek), a regős cserkészeknél pedig az iskolai oktatás keretei közt foglalkoztak néptáncsal.

Mindeközben nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a háborút követően a Kárpát-medence egyes régióiban a néptánc még mindig élő kultúraként van jelen, köszönhetően a térség gazdasági és társadalmi adottságainak. (A Fényes szelek folklór-ista generációja igen érzékenyen reagál erre a kultúrára.)

tók (vezető koreográfusa Tímár Sándor), a Bihari János (Novák Ferenc), a Vasas (Szigeti Károly, Györgyfalvy Katalin) vagy a Dunaújvárosi (Janek József), illetve a Fáklya Horvát Táncegyüttes (Kricskovics Antal).

¹¹ Lásd: Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet*. In: Bécsy Tamás – Székely György (szerk.): *Magyar színháztörténet*. Magyar Könyvklub. Bp., 2005. 920–964.

¹² Szentpál Olga és lánya, Mária a Lábán-kinetográfia felhasználásával a néptáncok egyedülálló kutathatóságát és feldolgozását biztosította, Molnár Istvánt, egykori kolozsvári mozdulatművészt pedig a SZOT, majd annak feloszálása után a Budapest Táncegyüttes vezetésével bízzák meg.

¹³ Maróti Gyula állításával ellentétben, aki a Gyöngyösbokréta és regős cserkész mozgalmaknál nem felejt el hangsúlyozni azok „üzleti jellegét”, illetve „faji mítoszt” terjesztő szerepét. Bár igazat kell adnunk Marótinak abban, hogy az általa támogatott népi tánc valóban az akkori „népi demokrácia” szülötte volt. In: Maróti, Gyula: *Művészet és népművelés* (Kézirat, 6. változatlan utánnymás). Tankönyvkiadó, Bp., 1978. 145.

Néptánc vagy ideológia

„A népi táncgyűttes a szakszervezeti mozgalom része, ezért a szakszervezeti bizottság irányítása és ellenőrzése alatt dolgozik. A népi táncgyűttes műsoráért, tevékenységéért a szakszervezeti bizottság felelős.”¹⁴

Az 1956-s forradalmat követő 1958-as kulturális tevékenységekre vonatkozó rendelet szigorúan meghatározza, ki milyen körülmények között foglalkozhat művészeti tevékenységgel, mit tehet a professzionális művész, és mit nem a magánszemély, más néven az amatőr.

Az 1958. évi műsoros előadásra vonatkozó szabályozás 1.§: (1) kimondja, hogy „hangversenyt és műsoros előadást (a továbbiakban műsoros előadás) állami szervek és vállalatok, fegyveres testületek, társadalmi szervek és szövetkezetek rendezhetnek. (2) Magánszemély műsoros előadást nem rendezhet. 2.§: (1) A hangversenyek és műsoros előadások, továbbá a táncmulatságok megtartásához a tanács végrehajtó bizottsága művelődésügyi szakigazgatási szervének, a rendőrhatósággal egyetértésben adott engedélyre van szüksége. [...] 6.§: (1) Az a magánszemély, aki műsoros előadást rendez, továbbá az, aki műsoros előadáson működési engedély nélkül hivatásszerűen fellép, büntetett követ el és egy évig terjedhető börtönnel büntetendő.”¹⁵

A rendelkezés tehát szigorúan meghúzta az amatőr és professzionális művészek közti határt. A megelőző, Rákosi korszak ad hoc kulturális versenyek uralta kulturális politikáját Aczél György 1958-as, irányelveket megfogalmazó pártdirektívája bírálja felül, mely alapján megszületik a fent idézett rendeleti szabályozás. A közösségi tevékenység pontosabb ellenőrizhetősége kedvéért szakszervezeti hatáskörbe utalják a néptánc mozgalmat, noha törvényerővel sehol sem tiltják, hogy más állami keretek között is létrejöhessen ilyen jellegű szerveződés.

Az 1958-s rendelkezések valójában egy kettős, húzd meg – ereszd meg (támogatunk, tűrünk, tiltunk) korszakot vezetnek be,

¹⁴ In: *A kulturális munkára vonatkozó jogszabályok és irányadó útmutatások*. Táncscics Könyvkiadó, Bp., 1967. 285–289.

¹⁵ Uo.

melyeknek egyértelmű célja, hogy az amatőr (ámde ellenőrzött) mozgalmakban vezessék le az állampolgárok felgyülemelő fölös energiáikat, s ne az utcán követeljenek politikai változásokat.¹⁶

A párhuzamos rendszer felállításával, ahol a professzionális és az amatőr világ nem találhat közös metszéspontra, az esztétikai korlátok egyszerre lazulnak és merevednek – hiszen aki az amatőröknél megtáltosodva át szeretné lépni a határt, nem teheti. A másik világ szereplői által kijelölt mező szabályaihoz nem tud alkalmazkodni, és ez a tartalomra éppúgy igaz, mint a formai megvalósításra.

Az amatőrmozgalmak mégis némi szabad teret, túlélési lehetőséget teremtenek mindazoknak, akik kiszorulnak a hivatásos művészek közül, és ez igaz a néptáncosokra is, akiket a paraszti tánc kultúra megtanít arra, hogyan lehet egy adott kulturális helyzet korlátai között szabadságot teremteni. Hiszen a paraszti tánc hagyomány is egy szigorúan szabályozott világban tudott kreatív táncosokat kinevelni, akik képesek voltak új elemeket teremteni, másolni, szabadon kombinálni, mulatni az adott kultúra diktálta keretek közt. A színpadi néptánc a klasszikus balett szigorú, elemeiben, kombinálhatóságában zárt technikájához képest némi szabad levegőt biztosított a hazai színpadokon, hiszen nálunk, minden törekvés ellenére, alig jut szóhoz a néptánc-technikában a balett.¹⁷ A mojszejevi minta ellenére sem sikerül kisöpörni a testet meghajlító, megtörő formákat, úgymint csapásolások, kapuzások. A néptánc tehát viszonylag merev for-

¹⁶ Az amatőr mozgalmakról Aczél György az 1958-s művelődéspolitikai irányelvek 25. évfordulójára rendezett vitafórumon a következőket nyilatkozza: „Lelkes híve vagyok az öntevékeny csoportoknak. [...] Napjainkban százazrek számára nagy emberformáló és kapcsolatteremtési lehetőség az amatőr mozgalom, amely – egyébként – a munkásmozgalomnak is egyik igazi, nemzeti tradíciója, a dalárda, a színjátszó csoport, a szavaló kör. De olvasom, hogy nemrégiben 21 öntevékeny színjátszó csoport versenyén három díjat is nyertek Beckett-tel. Az érthető, hogy összeáll hat színész és előadják Beckettet »műértő« közönségnek. De mire fogják az ilyen darabok az öntevékeny csoport tagjait és közönségüket sarkallni?» Aczél hozzászólása egyértelműen tükrözi a tiltás-tűrés-támogatás egyidejűleg érvényesített politikáját. In: *Művelődéspolitikánk 25 éve* (Művelődéspolitikai tanácskozás, Budapest, 1983. december 15–16.). Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1984. 240.

¹⁷ Fontos megjegyezni, hogy a hazai balettben pedig a klasszikus orosz technika az egyeduralkodó. A modern tánc és balett technikái csak igen megkéskéve törik át a hazai balett színpadok és az oktatás kapuit. A néptánc, a pantomím, a művészi torna jelentik szinte kizárólag a technikai másságot ebben a korszakban.

mái (fegyelmezett testtartás, meghatározott ritmika, lépés-kar koordináció és kombinációk) ellenére terepe lehetett az újjal való kísérletezésnek.

Szigeti Károly koreográfus ebben a közegben, 1962-ben kapja meg feleségével, Györgyfalvy Katalinnal közösen az egyik legjelentősebb szakszervezet, a Vasas tánckarának vezetői feladatát. Mindketten professzionális karrierrel próbálkoznak, mindhiába. Szigeti az Állami Népi Együttesnél fölösleges, Györgyfalvyt a Honvédtól rúgják ki. Az amatőröknél készített koreográfiáik a vidéken rendezett országos fesztiválokon rendre nagy port kavarnak, mégis megtűrik őket. Együttesük maga is jól példázza a párhuzamos rendszerek működtetését. Noha a szakszervezet megtűri a kísérletezést, bemutatni azokat nem igen engedi. Noha együtteseik számtalan külföldi fesztiválon vesznek részt, mint alkotók, valódi művészi munkásságukat nem mutathatják be, csak a pártállam direktívái szerint előírt népies táncestet.

Ez az alkotó páros azonban nem a revival folklórban jeleskedik. Sőt, saját megfogalmazásuk szerint is, túl sok energiát a pusztán koreografált népi tánc színpadra állítására nem fecsérelnének. Azt azonban pontosan tudják, hogy e nélkül nem megy. A kötelezően teljesítendő feladatokat szüreti bál, toborzó és egyéb témájú, már akkor is „ripityomnak” számító koreográfiával pipálják ki. Mindeközben lényegesen fajsúlyosabb koreográfiákon dolgoznak.

Szigeti színpadi táncfelfogása szerint, Bartók szellemiségének megfelelően, a néptánc, illetve a népi dramatikus hagyományokból kiindulva, de egészen más esztétikai szinten kíván kortársaihoz szólani. Felfedezi a népi játékok és táncok dramatikus jellegét, a színpad és a táncagyományok metszéspontját, a drámaiságot, egy közösség drámáját.

Magyar verbunk című koreográfiája fordulópont a magyar néptáncok színrevitelében, hiszen először bontja meg koreográfus a teljesen együtt, ugyanazt táncoló férfikart, és először próbálja a verbuválás drámai csomópontjait megjeleníteni – még mindig tájegységek és stílusok közt szánkázva. A verbunkból annak romantikus karakterét hangsúlyozza, de nem az elbájolás céljából, hanem hogy egyértelműen 1848-ra utaljon.

Szigeti a táncos alkalmakban, a tánclépésekben rejlő színpadi lehetőségeket kibontva, azokat absztrahálva egy új esztétikai

minőséget létrehozva kíván koreografálni, s később rendezni. Milyen atmoszférát teremt a falusi gyász, milyen mélypontja és tetőpontjai vannak egy lakodalomnak, s ez hogyan hasznosítható, ha nem pusztán hagyományőrző színpadiasságról és álvígasságról van szó? Ennek jegyében születik már a Huszonötödik Színházban, Berek Kati főszereplésével *Gyász* című rendezése. A monodrámat Szigeti néhány néptáncos néma mozgatásával töri meg. A gyászt jelző, gyertyát hozó, ágyat fordító, kendőbe és ismeretlenségbe burkolózó mozdulatok teremtik meg a főszereplő fájdalmas magányát és elszigeteltségét.

A megteremtett szabad idő és szabad tér keretein belül azzal kísérleteznek, ami megadatott nekik: néptáncsal és népzenevel. Míg Szigetit a történeti néptáncból kifejthető drámai potenciál, addig Györgyfalvy Katalint a néptánc formáiban (körtánc, kapuzás, lánc táncok, szóló-, páros-, csoportos tánc) rejlő lehetőség foglalkoztatja. Györgyfalvy azt keresi, mit üzen a nézőnek a láncban szigorúan ugyanazt a mozgássort kivitelező 20 fős együttes és egy közülük kiváló, lépést tévesztő „szóló” a kollektíva, a kommuna országában? Vajon milyen ereje van a zárt karláncsal összezáró lánygyűrűnek, milyen a nyomora közepébe állított egynek? Hogyan lehet a néptánc hagyományos, tehát adott formáival akár nagyobb közösségekről és az ahhoz kapcsolható (politikai) témákról, vagy éppen az egyén, a magánélet problémáiról az adott szabályozott formákkal, test és mozdulatkombinációkkal szólni? Bartók egyik Mikrokozmosz darabjára készített *Bűjőcska* című koreográfiája látszólag egyszerű lépés és karkombinációkból építkezik. Tíz egyenruhás, egyenarcú lány tükröt és takarást formáló kezeikkel, egyenritmusú bokázó lépéseik monotoníájába robban be a szerelmi kalandot kereső fiú. A koreográfia nemcsak felül a bartóki zene kínálta lehetőségekre, hanem egyenrangú társává válik. Zene és tánc immáron nem egymás illusztrációja, hanem tökéletes egység, mely együtt teremti meg a színpadi etűd csomópontjait, feszültségét és oldását.

Szigeti és Györgyfalvy alkotói életpályája a folytonos alkalmazkodni akarásról szól, ezzel együtt az öncenzúrázásról is. Alaposan mérlegelniük kell, hol, mikor és mit mutatnak be, hogy cserébe mégis megvalósíthassák a bennük rejlő alkotni akarást. Folytonos alkalmazkodásuk közepette is konokul hűek maradnak mást akarásukhoz. Nem eredendően lázadni és szembeszáll-

ni akarnak, nem is állnak eredendően az ideológiával szemben, hanem alkotni szeretnének, és ebben teremtik meg a maguk alkotói szabadságát. Nem akarnak gyökeresen újat, hiszen bartóki elvek alapján, néptáncban gondolkodnak. Ők azonban valóban értik Bartókot, és az üres ideológiát tartalommal töltik meg. Hiszik, hogy alkalmazkodnak, és Halászhékhöz képest valóban. Őket nem kell kiutasítani az országból – mert alkalmazkodnak az idő és tér adta keretekhez, tökéletesen. S mégis, miközben kiszolgálják a rendszert és a kiskapukat nyitogatják – a hivatalos esztétika számára befogadhatatlanul mást teremtenek, főleg, hogy nem az elsődlegesen könnyedén korlátozható és ellenőrizhető beszédre, hanem a testre koncentrálnak.

Alkotói életpályájuk azt bizonyítja, hogy a fél-alkalmazkodásból nem vezet út sem a teljes beilleszkedéshez, sem a végleges kilépéshez. A politika diktálta kettős rendszerben igen fontos, hogy tudják, hol helyük. Munkásságuk nyilvánvalóan túlnőtt az amatőrség kínálta kereteken, az adott korszak és a kulturális mező által felállított korlátok viszont nem engedték a profi világba történő sikeres váltást. Ezt bizonyítja színházalapítási kísérletük is.¹⁸ A 25. Színház tökéletes tükörképe saját alkotói létezésüknek: profi is, meg nem is, támogatott is, meg nem is, a korlátok között próbálkozik szabadnak lenni, s eleve bukásra van ítélve. Noha konokul hisznek a 25. Színházban és az általa teremtetett lehetőségben, keservesen kell tapasztalniuk, hogy sem az elit kultúra,¹⁹ a profi művészek világa nem hajlandó őket befogadni, sem a pártállam nem von köréjük hálót, bár utóbbiban nyilván nem is reménykedtek. Györgyfalvay a 25. színház felszámolása után a Népszínház (látszólag profi, ámde amatőr körülmények között dolgozó) táncegyüttesével még évekig tájolt kísérletező táncszínházi darabjaival. 100 fős falvakban értelmezi és magyarázza nézőinek, mit is jelenthet egykori kultúrájuk a

¹⁸ A 25. Színházat Berek Kati, Szigeti Károly és Gyurkó László alapítják. Gyurkó politikai kapcsolatainak köszönhetően kapnak működési lehetőséget, ám hamarosan beolvasztják őket a Népszínházba.

¹⁹ Jelen tanulmány keretei közt nincs mód a magyarországi urbánus–népi ellentétből fakadó kudarcok alapos feldolgozására. Nyilvánvaló azonban, hogy Szigetiék műfaja, a néptánc eleve meghatározza műveik recepcióját, még ha színházi, filmes munkáikban teljesen el is rugaszkodnak eredeti műfajuktól (pl. Szigeti *Tou O igaztalan halála*, illetve *Szerelmem, Elektra* című rendezése).

kortárs táncszínpadon, és néha eljut egy-egy kelet-német színházi fesztiválra is.

Kitörni tehát nem sikerült, s mindez azt bizonyítja, hogy lehetőségeik eleve determináltak: egyrészt a néptánc mint műfaj, másrészt a két pólusú művészvilág (profí – amatőr), illetve a politikai ideológia által diktált esztétikum jelöli ki alkotói mozgásterük határait.²⁰

²⁰ További felhasznált irodalom: Fuchs Livia: Az Operaház balettműsora. In: Bécsy T. – Székely Gy. (szerk.): *I. m.* 375–413.; Koltai Gábor (szerk.): *Huszonötödik Színház: 1970–1977*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1999.; Dr. Ibos Ferenc: *A népművelés szervezete és intézményrendszere*. Tankönyvkiadó, Bp., 1976.; Erdész Tiborné (szerk.): *Magyarország művelődési viszonyai: 1945–1958*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1960.; Majoros József (szerk.): *Szigeti Károly emlékkönyv*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1999.; Vitányi Iván: *Egyharmadoszág. Tanulmányok. /Elvek és utak/*. Magvető, Bp., 1985.; Vitányi Iván: *A mai magyar művelődésről*. Gondolat, Bp., 1983.; Anne White: *De-Stalinization and the House of Culture. Declining state control over leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*. Routledge, London and New York, 1990.



Kiss Viktória

A hallgatás és az elhallgatás költészete

*Tarkovszkij Sztalkere*¹

„Egy politikai, s még inkább egy totalitárius társadalomban valóban minden politika, a kormányzók és a kormányzottak körében egyaránt. Ezért van az, hogy a politikai és nem-politikai kultúra megkülönböztetése föl sem merül. Minden egyes kulturális termék vagy apológiát, vagy ellenzékiiséget fejez ki (s ez utóbbiak adják a voltaképpeni kultúrát).”² Heller Ágnes idézett elemzése minden bizonnyal helytálló, nem alkalmazható azonban Tarkovszkijra és az ő művészetére.

Egy olyan korszakban és gondolkodói közegben, amiben a kultúra – és ezzel együtt a művészet, s a róla való beszéd is – *rákényszerített* módon át van politizálva, Tarkovszkij egyaránt lemond a köznapi és a teoretikus beszédről is, s e helyett a költészet és a(z el)hallgatás nyelvét választja: a politikum szféráját messze maga mögött hagyva az emberi egzisztencia szorongató kérdései felé fordítja a néző figyelmét.

Elemzésemben – amely alapvető szempontjait tekintve Szilágyi Ákos és Kovács András Bálint Tarkovszkij-könyvére³ támaszkodik – éppen arra szeretnék rámutatni, hogy az orosz filmművészet egyik legnagyobb alkotója hogyan tudott úgy maradandó műveket létrehozni, hogy teljesen figyelmen kívül hagyta a hatalom által megszabott művészeti irányvonalat oly módon, hogy közben semmilyen ellenzéki pozíciót sem foglalt el vele szemben. Tarkovszkij – ahogyan Szilágyi Ákos és Kovács And-

¹ Andrej Tarkovszkij: *Sztalker* (Forgatókönyv: Arkagyij és Borisz Sztrugackij – Andrej Tarkovszkij). 1979.

² Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György: *Diktatúra a szükségletek felett* (Mezei György fordítása). Cserépfalvi Kiadó, Bp., 1991. 298.

³ Szilágyi Ákos – Kovács András Bálint: *Tarkovszkij az orosz film Sztalkere*. Medvetánc, 1985.

rás Bálint nevezi – valóban az orosz film Sztalkere: kívülálló, aki fölötté áll az ideológiák és ellenvélemények harcának; ugyanúgy nem sorolható az ellenzékiek közé, ahogyan az apologéták közé sem. Úgy tud az emberről – és ezzel együtt a társadalomban való létezésről – mondani valamit, hogy az átível a politikai irányzatok véletlenszerűsége és mulandósága fölött, „a történelmi időt és benne a kultúra világát a kozmikus időbe merítve”.⁴

Szilágyiék rámutatnak erre a látszólag elhanyagolható szempontra, amely azonban jelentős adalékokkal járulhat hozzá a film értelmezéséhez. Tudniillik arra, hogy Tarkovszkij nem kerüli meg „az elmúlt mintegy fél évszázad orosz történelmét, mintha a szovjet korszak valami véletlen »baleset«, érthetetlen »kitérő«, maroknyi fanatikus »merénylete«, idegen eszmék »erőszaka« volna az orosz nép és nemzet ellen, hanem [...] az újra felfedezett erkölcsi kritériumot éppen *erre* a történelmi anyagra, a létező orosz emberre, s mindenekelőtt a létező személyiségre, s így önmagára is vonatkoztatja. Éppen a közelmúlt történelmét szabadítja ki a kulturális – vagy éppen politikai? – zárójelek közül, de nem azért, hogy új kulturális vagy politikai zárójelet nyisson számára – vagyis megtagadja azt, ami történt és tagadja, hogy az vele is, nemzetével is megtörtént –, hanem azért, hogy megmutassa: az orosz történelem és kultúra kontinuitása egyetlen pillanatra sem szűnt meg. Tarkovszkij – kortársai nagy részével ellentétben – nem azért tér vissza a klasszikus orosz hagyományhoz, hogy a régi kultúrát *politikailag* állítsa szembe az újjal. Filmjei alapján az a benyomásunk, hogy eleve nem ismeri el, hogy itt két kultúráról van szó, mert eleve elhárítja magától, hogy bármit is politikai szempontból ítéljen meg. Nem politizál, de nem abban az értelemben, hogy apolitikus volna, vagy csak allegorikusan fejezné ki politikai véleményét. A politikai gondolkodásmód, a politika nyelve, a politika univerzuma *maga* méltatlan színtér számára, ahol minden gondolat, minden erkölcsi állásfoglalás, minden személyes megnyilatkozás *eszközzé* válik, és kifordul eredeti értelméből. Politizálni számára annyi, mint *megrekedni a nem autentikusban*. Azaz magát a »politikait« sem lehet megítélni autentikusan politikailag. Ha valami idegen tőle, éppen a politikával átítatott, a »politizáló« művészet. Az ő

⁴ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 199.

művészete [...] *politikailag megközelíthetetlen*. A nagy művészet módján védelmezi meg magát a politikai lealacsonyítással szemben: áthatolhatatlanná válik a politikai ész számára.”⁵

Filmjeiben Tarkovszkij olyan látásmódot alkalmaz, amellyel mintegy elnéz az aktuális helyzet és az éppen regnáló politikai rendszer problémái fölött, az általában vett emberi sors és az emberi egzisztencia örök kérdései felé fordítva figyelmét, ebbe az egzisztenciára irányuló pillantásba integrálja látható, de nem lényegi momentummá téve az aktuális társadalmi és politikai helyzetet.

A *Sztalker* alapszituációja a katasztrófa utáni állapot; a katasztrófa azonban nem valamilyen konkrét politikai esemény következménye; a katasztrófa utániség a hit elvesztését, és ezzel együtt a világnézet és a személyiség egész mivoltának megszűnését, töredékessé válását jelenti.

Az elemzés egy lehetséges irányvonalát megadó kifejezéspár a *törmelékesség* és az *anamnézis*. (A magyar visszaemlékezés szó helyett azért használom annak görög megfelelőjét, mert abból sokkal inkább kihallatszik, hogy az emlékezés nem akadálytalanul, automatikusan zajló folytonos történés, hanem mindig csak a feledés legyőzése által válik lehetségessé. Az emlékezés vagy visszaemlékezés kifejezések jelen kontextusban mindig az anamnézis gondolatköréhez kapcsolódnak.) A törmelékesség kifejezést Szilágyi Ákos és Kovács András Bálint elemzéséből kölcsönöztem; ők elsősorban a kultúra töredékes mivoltára használják, én ezzel szemben, vagy inkább az ő szempontjukat kiegészítve, az individuum töredékességére szeretném alkalmazni – felidézve azt, ahogyan Pilinszky Apokrifjében megjelenik a pusztá létére lecsupaszított individuum:

„Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,
egy jó tenyéryi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.”

A film szereplői szimbolikus alakok, akiket egyszerre tekinthetünk önálló individuumoknak, de értelmezhetők a szubjektum

⁵ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 7.

lehetséges módozataiként is. Az emberi személyiség a Tudós és az Író alakjában a pusztán a tudatra redukálódott, tudattá zsugorodott szubjektumként jelenik meg, pusztá cogito-ként, amelynek a valódi élethez nem túl sok köze van.⁶ Számukra az élet élehetetlen: az Írónak előbb-utóbb minden unalmassá válik; az unalom leküzdésének utolsó esélyét a Zónába való látogatás izgalmai jelentik. A Professzor pedig azért megy a Zónába, mert éppen az életnek ezt az élehetetlenségét akarja véglegesíteni azáltal, hogy saját szemével győződik meg arról, hogy a Zóna csodája nem létezik, hogy minden, ami ott történik, a tudomány eszközeivel megmagyarázható – és ezáltal el is pusztítja a Zónát, amely sokak számára az élhető élet utolsó reményét jelenti. A Zóna szobája csak akkor képes csodát tenni, ha az ember hisz a csodában; az Írónak és a Professzornak pedig éppen az a baja, hogy nemhogy a csodában, de önmagukban sem tudnak hinni. Velük szemben áll a Sztalker, aki hisz a Zóna csodájában, egész életét arra teszi fel, hogy másokat – saját szabadsága és egzisztenciája kockáztatásával – hozzásegítsen a csodához. A csoda nem más, mint maga a hit: az ember akkor válik újra önmagává, teljes és egész személyiséggé, ha hinni tud önmagában, és hinni tud a másik emberben. Ekkor adatik meg számára az emlékezés ajándéka is⁷; hit nélkül ugyanis az ember amnéziás, nem emlékszik a múltra sem: az örökkévalóságba merevített jelenben él, és semmi másra nem képes, csak önmaga ürességének az állandó ismétlésére. A hittől megfosztott, pusztá tudatra redukálódott személyiségnek szembesülnie kell saját katasztrófájával: amíg nem talál vissza saját múltjához, addig halottnak látja magát is, és a körülötte lévő világot is.

A Szobába érve nemcsak a Professzorról és az Íróról derül ki, hogy nem rendelkeznek a „megváltó” hittel: a Sztalker éppúgy, ahogy a másik két szereplő, rezignálttá válik. Az ő rendíthetetlennek látszó hite is megtörik, mivel nem önmagából táplálkozik; az ő hite a mások csoda-várásába, a mások hitébe vetett hit, amely az Író és a Professzor hitetlenségén fut zátonyra. A Sztalker kifelé fordul, a másik ember felé; az önmaga feloldódik a másikban, vagyis ő sem teljes személyiség – ezért az ő emlékezete is

⁶ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 157.

⁷ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 149.

töredékes. Mesél útitársainak egykori, Farkassá vált tanítójáról, felismeri annak nyomait a Zónában elhelyezett figyelmeztető jelek által, de nem ismeri fel a hozzá szegődő Kutya alakjában. A Kutya értelmezésem szerint nem más, mint a Sztalkert követő emlékezet, ami az emlékező számára mindig a visszaemlékezés jelenlétében adott: Sztalker emlékezik a Farkasra, amikor elméli útitársainak az ő történetét, valójában azonban nem tudja beazonosítani a jelenbe visszahozott és az emlékezés által megszelídített alakját, a Kutyát. Mindez azt mutatja, hogy az ő emlékezete is töredékes, az emlékezés lényegi, összetartó mozzanata hiányzik belőle: a felelevenített jelenléte. Nem véletlen, hogy a Kutya nem az Íróhoz szegődik, akinek már van öt kutyája – ő Sztalker meglevenedő emlékezete. Ha komolyan vesszük a Kutyát és a meg nem valósuló emlékezés azonosítását, akkor az Író „*nekem már van öt ilyenem*”-kijelentésében megjelenő állatokat tekinthetjük az őt kísértő, fel nem ismert emlékképek megfelelőinek. A Kutya tehát a Sztalkert követi, aki ugyan nem érti, miért szegődött mellé az állat, mégsem zavarja el – magával viszi, átviszi a Zónán kívüli világba.

„Az emlékezés a halállal, a pusztulással, a megsemmisüléssel áll szemben minden Tarkovszkij-filmben.”⁸ A visszaemlékezés nem más, mint az idő visszafordítása: mindannak visszahozatala, ami már elmúlt – végső soron feltámasztása annak, ami már halott. A múlt foszlányaiból való helyreállítása az „összetört emlékezetnek”⁹ az emlékező identitásának újraalkotását jelenti: az emlékező életerejét az „apák feltámasztása”¹⁰ által nyeri el. (A Kutya a filmben megjelenik úgy is, mint Anubisz, a holtak őrzője.) A Sztalker nélkülözi az emlékezés gyógyító erejét: betegsége annak jele, hogy elveszítette identitásának utolsó összetartó elemét is, a másokba vetett hitét.

Az emlékezés bénultságával együtt jár az emberi világ időtől fosztottsága. „A filmbéli alakok, arcok, tájak olyanok, mint-ha kiveszett volna belőlük az idő – álomszerűek, merevek, emblematikusak. Mert ez a külső térben látható utazás mindenekelőtt belső utazás: utazás az énbe, utazás a tudat alá, az

⁸ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 150.

⁹ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 149.

¹⁰ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 150.

időtlenbe, az örökkévalóba.”¹¹ Az örökkévalóságba merevedett, abszolút jelen nem csak a múltat törli el, de a jövő felé sem nyitott: a világ ideje azonos a folyton zajló katasztrófa kiüresített jelenével. Valós időnek csak az ember belső, saját ideje tekinthető, ami a világ szemében semmi: a film vége felé a három útitársat úgy látjuk a kocsmában, mintha el sem indultak volna. Az ő időtudatukban azonban az az egy nap, amit a Zónában töltöttek – saját személyiségük labirintusának bejárása, ami a rezignáció előszobájába vezet – majdnem végtelenül hosszúnak tűnik. A saját idő és az emlékezet visszanyerésére tett kísérlet kudarcba fullad: mindhárom utazó megreked a rezignáció némaságában, a hit előszobájában.

Az identitás töredékes mivoltára nemcsak az elveszített emlékezet utal, hanem az elveszített nevek is. Nem tudjuk a három utazó valódi nevét: foglalkozásuk nevén szólítják egymást, amire azonnal kínálkozik a leegyszerűsítő allegorikus magyarázat, miszerint az Író a művészt, a Professzor pedig a tudós értelmiségit jeleníti meg. Értelmezésem szerint nem allegorikus, hanem inkább paradigmatiszta alakokról van szó: a nevekről ugyanis kiderül, hogy valójában nem azt jelölik, hogy viselőjük micsoda, hanem azt, hogy mivé nem képes válni. Ezt látszik alátámasztani az a rengeteg gúnynév, amit egymásra aggatnak. Az Író eltörpül Shakespeare mellett, a Professzor jelentéktelen tudós Einstein-hez képest – a legtöbb gúnynevet azonban a Sztalker kapja. Az Író Nagy Kígyónak, Csingacsiguknak, Bőrharisnyának nevezi, de megjelenik Don Quijoteként és Félkegyelműként is. Az indián nevek a sztalker szó jelentéskörébe tartoznak, ami eredetileg cserkésző vadászt, les vadászt, orvhalászt, orvvadászt, és mint ilyen, nyomkeresőt is jelent. Illegális határátlépő, olyasvalaki, aki titokban lopakodik vagy követ valakit. Az eredeti angol kifejezésnek azonban van egy másik jelentésrétege is: egyszerre jelent lopakodót és olyan embert, aki kimért, peckes lépésekkel jár, büszkén és méltóságteljesen vonul. Az Író ilyennek látja őt, amikor azt veti a szemére, hogy cár vagy isten akar lenni – egyszerre látja hatalomvágyónak és bolondnak.

Közhelyszerűnek (és talán túlságosan is leegyszerűsítőnek) tűnik, de a Sztalkert mint vadászt nem tudom másként értel-

¹¹ Uo.

mezni, csak annak a kijelentésnek a tükrében, amit Jézus mondott Péternek és Andrásnak a Genezáreti tó partján: „Jöjjetek utánam! Én emberhalászokká teszek titeket.”¹² Olyan vadász tehát, aki a szerencsétlen lelkeket a hit ösvényére téríti. Az Író a Sztalkernek ezt a hivatását nem érti: erre utal az a jelenet is, amikor a töviskoronát a fejére téve azt mondja, hogy ő nem bocsát meg senkinek – visszájára fordítva Krisztus gesztusát, aki a kereszten megbocsát mindenkinek. Azon túl, hogy az Író és a Professzor nem értik a Sztalkert, a segítségét sem fogadják el; nem hajlandók a Szobában semmit kívánni – ennek következtében a Sztalker ugyanúgy kudarcot vall, mint másik két útítársa: a gúnynevek az ő esetében is azt jelenítik meg, ami ő szeretne, de nem tud lenni.

Az utazás végén mindhárom szereplő azzal szembesül, hogy nem úgy azonos a nevével, ahogyan azt elvárja magától: identitásuk problematikus, személyiségük töredékes. A szobába érve nem jutnak el addig, hogy megugorják a hit „salto mortaléját”; megrekednek a rezignáció állapotában. Nem szólnak többet, a tanácsstalanság némaságába burkolóznak. „A némaság kilépés a »bűnösség állapotából«, és egyben megnyílás a világ előtt, engedékenységi és türelem a világgal, az emberekkel szemben. A némaság egyfajta aszkézis: lemondás a *szavakról*, a nyelv, a szellem lármájáról. Mert a némasággal itt a fecsegés, a szellem valóság nélküli lármája, valóságot megelőző és megerősző hangossága és hivalkodása áll szemben. A némaság végtelen komolyságot tulajdonít a valóságnak. De – paradox módon – ezzel helyezi vissza régi jogaiba a nyelvet is. A szó újra Igévé válik, súlyát éppen a némaság, elsőbbségét a valósággal szemben pedig éppen ki nem mondása adja meg. A szó komolysága, univerzalitása, ünnepléessége a fecsegés és az egymást túlharsogó, dühödt tudatok világában a némasággal adható vissza.”¹³ Amikor a Szobában ülve mindhárman elhallgatnak, a filmben végig hallható könnyörtelen csöppögést felváltja a mindent megtisztító eső.

A film szereplői közül csak Majmocskának, Sztalker kislányának van neve; ő az, akit mindig ugyanazon a néven említenek. Őt eleve a hallgatás állapotában találjuk: nem beszél, hanem

¹² Mt 4,19

¹³ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 159.

szemléli a világot. Ő az, aki valódi hittel bír: neki nincs szüksége sem a Zónára, sem másra ahhoz, hogy hinni tudjon. Az ő számára teljeseedik be a csoda: a film végén a béna kislány tekintetével mozdítja el a tárgyakat. Az ő identitása azért egész és teljes, mert tudata nem önmagába zárt: nyitott a világra, magukat a dolgokat látja meg benne – ellentétben a rezignált ember semmibe bámuló, céltalanul merengő tekintetével. Ereje és a világra való nyitottsága gyengeségéből ered, úgy, ahogyan az a Sztalker jövendülésében megjelenik:

„De a legfőbb, hogy higgyenek magukban, és legyenek gyámoltalanok, akár a gyermekek, mert a gyengeség nagy, az erő pedig hitvány. Az ember, amikor megszületik, gyenge és hajlékony, amikor meghal, kemény és rideg. A növekvő fa zsenge és hajlékony, ha kiszárad és megmerevedik, elpusztul. A keménység és az erő a halál kísérői. A hajlékonyság és a gyöngeség a lét frissességét fejezi ki. Ezért nem győzhet az, aki megszilárdult.”¹⁴

A kislány hallgatása nem a rezignált ember elhallgatása, hanem a szavakon, a dolgok megnevezésén túli pusztá nézés némasága, a dolgok szemlélő megragadása; amikor a létezőt nem behatároljuk a megnevezés által, hanem engedjük saját jelenlétében megmutatkozni. „Hallgatni annyi, mint beszélni engedni a másikat, beszélni hagyni a világot.”¹⁵ „Tarkovszkij filmjeiben fontosak a nyelvi – a verbális – megnyilatkozások, de a csúcspontokon, a határhelyzetekben a beszéd *mormolássá, sóhajjá, verssé*, személytelen és távoli próféciává alakul át, hogy végül teljesen megszűnjön, elfoglalja helyét a szótlanság, a némaság, a *nézés*.”¹⁶

¹⁴ A. Tarkovszkij: *Sztalker*. 2. rész

¹⁵ Szilágyi Á. – Kovács A. B.: *I. m.* 160.

¹⁶ Uo.

Angyalosi Gergely

Élet az Áruházban

Gertler Viktor: Állami Áruház

Sokak számára talán meglepően hangzik, ha azt állítom, hogy az 1952-ben bemutatott *Állami Áruház* című film rejtélyes alkotás. Valószínűleg sokan osztják az ismert filmtörténész, Hirsch Tibor véleményét, aki szerint Gertler Viktor munkája „egy olyan korszak értékes filmbohózata”, amelyben „igazi műfaji filmek híján [...] nincs értelme vígjátékokról beszélni”.¹ Együgyű cselekményvezetésű, karikaturisztikusan átlátszó jellemekkel dolgozó, primitív filmek kortársa ez a mű, amelyeket alapvetően két csoportra oszthatunk: a szabotázs- és a munkaverseny-filmek típusára. Az utóbbi típusnak, ahová az *Állami Áruház* is sorolható, több esélye volt arra, hogy közelítsen a háború előtti és az ötvenhat utáni filmvígjátékhoz. A rendező képes volt arra, hogy kihasználja ezeket a lehetőségeket. A film tehát korának kiemelkedő teljesítménye, ám jellegzetes terméke is egyúttal, s mint ilyen, teljességgel átlátható.

Ha nem teljesen osztom ezt a véleményt, az annak tulajdonítható, hogy a rejtélyességet nem a film cselekményvezetésére, jellemeinek kidolgozottságára, az alkalmazott vígjátéki trükkökre, s főleg nem az általuk hordozott ideológiai üzenetre vonatkoztatom, hanem a hatástörténet felől közelítem meg. Személyesre fordítva a szót: jó negyven éve láttam először az *Állami Áruházat*, azóta legalább egy tucatszor és ma is éppen olyan élvezetesnek találom, mint első alkalommal. Pedig emlékeim szerint már gyerekkoromban is éreztem, hogy itt nekem hazudnak, vagy legalábbis azt, hogy ezt a mozit nem az igazsághoz való viszonya miatt kell szeretni. Az évtizedek során persze egyre pontosabban értettem a politikai célzásokat, az egyes gesztusok, motívumok manipulált üzenetét, de nem mondhatnám, hogy ez a megértési

¹ Hirsch Tibor: *Állami Áruház*. In: <http://www.filmtortenet.hu>

folyamat alapvetően megváltoztatta volna a filmhez való viszonyomat. Márpedig pontosan ezt nevezem rejtélynek. Miért élvezhető ez a film ötvenöt év után is, egy egészen más korszakban és olyan nézők számára, akiknek az egész nem lehet más, mint hazugságok ügyesen összeszőtt halmaza?

Az egyik, talán a legkézenfekvőbb okot persze az alkotók tehetségében és mesterségbeli tudásában jelölhetjük meg. Gertler Viktorék lecsaptak Kerekes János operettjére, amelyet az 1951-52-es szezonban játszott nagy sikerrel a Fővárosi Operettszínház. Barabás Tibor és Gádor Béla írta a forgatókönyvet Darvas Szilárd közreműködésével. A filmzene elkészítésében a szerző mellett Fényes Szabolcs vett részt. Gertler, aki ebben az időben a Hunnia Filmgyár igazgatója és a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára volt, komoly színházi és filmes tapasztalatokkal rendelkezett. Nem csupán azért, mert Rákosi Szidinéltanulta a színjátszást, akárcsak Latabár Kálmán, hanem főleg annak köszönhetően, hogy 1927 és 1933 között több nyugat-európai országban is szerzett tapasztalatokat. Latabár ugyanebben az időszakban szintén külföldön játszott, majd egy egész sor kiváló magyar filmvígjátékban 1945 előtt: ők aztán igazán ismerték ezt a műfajt. A színészválogatásról fennmaradt snittekből legalábbis annyi látható, hogy a rendező tökéletes tudatossággal talált rá azokra az egyéniségekre, akikre szüksége volt. Nyilvánvaló, hogy Latabár Kálmánhoz *képest* választotta ki a szereplők többségét. Rezsőke szerepében például Rátonyi Róbert ugyanolyan kiváló, mint Horváth Tivadar. Robusztusabb termetével azonban zavarólag hatott volna az alacsonyabb és soványabb Latabár mellett. Benkő Gyula szintén meggyőzően domborította ki Kocsis Feri proletár öntudatosságát, de aligha lett volna képes Gábor Miklós finomabban érvényesített ironikus, sőt önironikus alakításának megközelítésére; és még sorolhatnánk a példákat. Elég annyit kijelentenünk, hogy parádés szereposztásról van szó, amelyben még az epizodisták is óriási karakterszínészek, s ez részben tényleg magyarázza a film maradandó kvalitásait. Nem vitás, sőt közhelynek mondható, hogy a jó színész még a legostobább szerepből is emlékezetes produkciót képes formálni. Ettől azonban a film egésze még válhatott volna ásatag kuriózummá fél évszázad alatt – erre is idézhetnénk példákat a filmtörténetből.

Alaposabb és körütekintőbb elemzésre is szükség van tehát ahhoz, hogy közelebb férközhessünk az *Állami Áruház* marandóságának titkához. Valószínűleg nem egyetlen, egyszerűen megragadható hatásmechanizmusról, hanem több tényező párhuzamos és egymást erősítő működéséről lehet szó. Ezek közül elevenítenék föl most néhányat.

Nézzük csak a főcímet. Mint tudjuk, a forgatás a szintén 1952-ben megnyílt újpesti Állami Áruházban zajlott, amelyet Rákos Pál tervezett „szocreál” stílusban. A földszinti árkádsort görögös oszlopok dúcolják, az alapvetően téglalap alakú épület belső tere pedig átriumos kiképzésű volt. (Megjegyzendő, hogy a film nyitójelenete némi csalafintasággal azt a benyomást kelti, mintha az áruház a belvárosban lenne. Erre hamarosan kitérek.) A főcím csak az épület körvonalait kirajzoló neonfényt és a feliratot mutatja, így viszont inkább Bauhaus-stílusjegyek villannak a néző emlékezetébe. Továbbá az amerikai Broadway-filmek, amelyek gyakran kezdődnek neonreklámokkal – éppen csak puritán kiadásban. Ezek a halvány és aligha tudatos utalások *kifelé* irányítják a néző képzeletvilágát a szocreál univerzumból, függetlenül a film készítőinek eredeti szándékaitól. Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy a nagyáruház mint helyszín már önmagában véve is szokatlan választásnak minősül. Az a tény, hogy a szocialista embertípus fogyasztóként is megjeleníthető, hogy tehát a fogyasztás fontos és jogos területe életének, nos, ez egyáltalán nem volt szokványos üzenete a kor filmjeinek. (Az alapul szolgáló operett ötletét egy megtörtént esemény adta: az Amerika Hangja valóban a százforintosok elértéktelenedését jósolta. A filmvászonra átkerülve azonban egészen más dimenziókat kapott az alapötletet.)

A film nyitójelenete rendkívül erős atmoszférateremtő és szimbolikus hatású. Mint említettem, a zseniális eladó, a Latabár alakította Dániel Károly az Astoriánál várja türelmetlenül, hogy zöldre váltson a lámpa. Ezzel a rendező azt a benyomást kelti, mintha az Állami (a filmben Diadal nevű) Áruház a belváros kellős közepén volna. Miért volt erre szükség? Feltehetőleg azért, mert az újpesti István útnak az Árpád út és a József Attila utca által határolt része az ötvenes évek elején igencsak szegényes lehetett, a filmnek pedig Budapest világváros-jellegét kellett hangsúlyoznia. A belváros akkori áruházai viszont még a háború

előtti építészeti stílusok jegyeit hordozták. Ezen kívül az egész történet jelentőségét csökkentette volna, ha a helyszín egy csekélyebb fejlettségű és fontosságú kerületben található.

Latabár tehát türelmetlenül nézi az óráját a zebránál várakozó tömegben; mint később megtudjuk, életszenvedélye a kereskedés, alig várja, hogy elkezdhesse a munkát. Egész megjelenéséről árulkodik, hogy polgár: egyedül ő hord öltönyt, nyakkendőt és kalapot a körülötte állók közül. Egyik oldalán egyenruhás kiskololás áll, a másikon hátrafésült hajú, munkáskülsejű fiatalember nyitott ingben. Szinte lelkesülten figyelik az Astoria szálló erkélyén álló mikrofonos férfi szavait, aki körültekintő, szabályos közlekedésre hívja föl honfitársait, hiszen „mindenkit vár otthon a családjá”. Senki nem mozdul, kivéve Latabárt, aki kilép – előlép – a sorból. A mikrofonos azonnal lecsap rá: „Magának szólok ott, maga hosszú, sovány ember!” A figyelmeztetés nem marad hatástalan, polgárunk visszahátrál a többiek közé, azok készségesen vihognak. A jelenet ezen a ponton csupán átmenetileg szakad meg, de ez is elég ahhoz, hogy indirekt módon felvázolja az alaptémát, vagyis azt, hogy milyennek kívánta láttatni a hatalom és az egyén viszonyát a kor hivatalos kultúrpolitikája. A hatalom képviselője Nagy Testvérként megfigyel mindenkit a magasból, ám kifejezetten a saját érdekükben teszi ezt. Márpedig az individualista polgárember a leginkább veszélyeztetett, ő az, aki a legkönnyebben hágya át a közösség szabályait; mindenekelőtt ezért őt kell szem előtt tartani és kellő időben figyelmeztetni.

Ám mi történik akkor, ha a figyelmeztetés nem elég? Latabár kisvártatva meglátja kolléganőjét, Boriskát, akibe szerelmes és emiatt mégis a pirosba téved. Egyenesen egy rendőrnő karjaiba szalad, ami az előző szóbeli figyelmeztetésnek igazán szelíd fokozása, *de mégiscsak fokozása* a helyben lerovandó pénzbüntetéssel együtt. Az üzenet lényege nyilván az, hogy ebben a jól szervezett társadalmi működésben nem lehet büntetlenül vétetni a szabályok ellen. Fontos megemlítenünk, hogy Latabár és Turai Ida bemutatkozásának jelenetébe beékelődik egy másik, hasonló funkciójú epizód: Kocsis Feri és Ilonka találkozása a buszon. A nem különösebben eredeti vígjátéki fordulatnak, amelyet a beakadt gomb generál, a film egész szerkezetére vonatkozó utalása is van. A két párhuzamos szerelmespár története az úr-szolga párosnak az antikvitásig visszavezethető dramaturgiai kapcsolót idézi.

Ez a kapcsolat még akkor is érvényesül, ha a munkásember, akit Gábor Miklós alakít, kezdetben szintén eladóként, sőt, Latabár beosztottjaként lép a történetbe. Rögtön megtudjuk róla ugyanis, hogy a Párt kiemelte őt, tanfolyamon vett részt. Tulajdonképpen válogathatna a beosztások között, de ő szándékosan a legszerényebb pozíciót választja. A figurába tehát bele van kódolva az úr-szerep, mint ahogyan a Latabaréba is a szolga-tempó. Ez utóbbi szerepkört persze azzal a kiegészítéssel kell értelmeznünk, amelyet Patrice Pavisnál, a jeles színház-teroretikusnál olvashatunk. „Mindig a szolga az, aki szembeszegül a főhőssel, aki cselekvésre, megnyilatkozásra készteti őt, illetve arra, hogy feltárja érzelmeit [...] és hogy végrehajtsa arisztokratához és polgárokhoz méltatlan dolgait.”² Mindkét mozzanatot viszontlátjuk a filmben. Amikor Kocsis Feri megdorgálja Dánielt gátlástalan kereskedői módszereiért, az utóbbi a szerelmi szálra tereli a szót, figyelmeztetve „gazdáját”, hogy elhanyagolja a magánéletét. Amikor pedig a pénzromlás hírére a feketézők és a félrevezetett tömegek megrohamozzák az áruházat, Dániel igazgatói engedéllyel teszi azt, amit főnöke személyesen nem tehet: elad minden értéktelen kacatot. Pavis arra is figyelmeztet, hogy az úr és a szolga hierarchikus távolsága koronként és művenként nagyon változó. A szolga néha annyira közelíthet urához, hogy egyenesen kétségbevonja annak felsőbbrendűségét. Az *Állami Áruházban* is nagyon kis különbség érzékelhető Kocsis Feri és Dániel között, ám ez a különbség redukálhatatlan. Kocsis a mulattató szituációk ellenére „komoly” ember, míg Dániel „csak” a buffó (aki közben az egész filmet elviszi a hátán).

Dancs igazgató és környezete az osztályellenség képletének sajátos megjelenítése. Esetükben szó sincs a rendszerrel vagy a felettes szervekkel való direkt vagy indirekt szembeszegülésről: épen ellenkezőleg, a megfelelésben való túlbuzgóság teszi őket kártékonnyá. Az újonnan elért harminc centi megtakarítás öltönyönként valószínűleg az önköltség mérséklésére felszólító központi utasítás nyomán történik. Magának Dancsnak pedig az a legnagyobb szívfájdalma, hogy minden igyekevése ellenére sem véglegesítik (ez visszautal a nyitó motívumra: ott fönt figyelnek

² Patrice Pavis: *Színházi Szótár* (Gulyás Adrienn fordítása). L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 422.

és jól ítélik meg az embereket). A Dancs és környezete sötétebb oldala, illetve sötétebb szereplői a cselekmény előrehaladtával lépnek színre. Ekkor bukkan fel a rendszer hivatalos ideológiaiájában fontos szerepet játszó deklasszált elemek csoportja, akik kártékony elősdiék a szocialista társadalom egészséges testén. A film az öntudatos munkásemberekkel folyamatos kontrasztban ábrázolja ezeket a figurákat, akiket egyébként szintén kiváló színészek alakítanak. Gertlernek még arra is volt gondolja, hogy beiktasson a Dancs lakásán játszódó jelenetbe egy „műfaji könyvjelzőt”, vagyis egy olyan vizuális „kiszólást”, amelyet a ma divatos retorikai terminussal metalepszisnek nevezhetnénk.³ A kamera ráközelít Marx *A tőke* című művére a csipketerítőn, majd tovább siklik a *Life* magazin egyik számára, amelynek címlapján egy torz grimaszt vágó emberi arcot látunk. A snitt egyik jelentése természetesen az, hogy aki nyugati nyelveken olvas, az egyéb gaztettekre is képes. Ha azonban közelebből is megnézzük a lap borítóját, észrevevessük, hogy a kép Ben Turpint ábrázolja, a következő aláírással: „Comedy’s greatest era” – vagyis a vígjáték legnagyobb korszaka. Mint tudjuk, Turpin a „slapstick comedy”, az ütlegelő, vagyis az alacsonyrendű bohózat nagy figurája volt. A rendező mintegy letette névjegyét; akárha azt mondta volna: hasonlítsátok össze az én bohózatomat azzal a vígjátékkal, amelyet a *Life* olyan nagyra tart.

Felsorakoznak tehát a jók és a rosszak, továbbá a köztes mezőny, akik mindkét oldalról megszólíthatók. (Az ingadozás tréfás pandanja a szerelmi szálon Boriska tétovázása a két férfi között, amiért Latabár „ingadozó középmenyasszonynak” minősíti.) A legfontosabb mellékszerep persze Glauziusz bácsié, a könyvelőé, akit Dancs a kor egyik leg súlyosabb elmarasztaló jelzőjével illet, vagyis *fejlődésképtelennek* minősít, valamint az új vezetés ellen akar manipulálni. Kovács Feri a jó hatalom képviselőjében visszaadja az önbecsülését, s ennek a jelenetsornak a csúcspontja Glauziusz híres dala Darvas Szilárd szövegével, az „Ember lesz az én kis

³ Gérard Genette szerint ilyenkor a kép „kiléptet a keretből”. A metalepszis ugyanakkor „be is léptet” a keretbe, hiszen kijelöli a tágabb kereteket. Lásd ehhez : Gérard Genette: *Metalepszis* (Z. Varga Zoltán fordítása). Kalligram, Pozsony, 2006. 71. A film idézett snittje voltaképpen azt mondja: én vígjáték vagyok, de jobb, mint a Ben Turpin-féle – ugyanakkor pedig az önmagára mutató vígjáték egyik vizuális mozzanataként is funkcionál.

unokám”. Az esetlen pingvinmozgásával és bájos öregúr-megjelenésével egyértelműen rokonszenvesnek bemutatott könyvelőről egyébként megtudjuk, hogy negyven éve van a vállalatnál, ami elég furcsa. Milyen vállalatnál? Korábban Dániel-Latabár is közölte velünk, hogy harminc éve kereskedő. A film tehát nem az előző rendszerrel való szakításra, hanem a folyamatosságra teszi a hangsúlyt. Azt sugallja, hogy nem az embereket kell lecserélni, hanem rá kell bírni őket az együttműködésre, vagyis a szocialista elveknek megfelelő „fejlődésre”. Glauziusznál ez azt jelenti, hogy munkáján kívül is aktívabbnak kell lennie, nem mondhatja azt kedvenc szavajárásával, hogy „nekem mindegy”. Sőt, vállalnia kell, hogy külön-külön minden eladót meggyőz az új módszerek helyességéről. Dánielnek a szocialista morál korlátai közé kell szorítania kereskedői *furorját*, hogy tehetsége érvényesülhessen, aminek lehet egy olyan (erősen polgári ízű) olvasata is, hogy a kereskedés mint szakma alapvetően minden rendszerben egyforma.

Ha mármost azt a kérdést tesszük fel, hogy mi lehetett az *Állami Áruház* több évtizedre prolongált sikerének oka, a különféle időszakok felől nézve nyilván nem ugyanazt a választ kapjuk. Mást jelenthetett az 1956 előtti nézőnek, mint a kifejtett kádárizmus mozilátogatójának, s megint csak mást jelent a rendszerváltás utáni évek felől nézve. Mi lehetett az a rugalmas, kellőképpen tág szemantikai keret, amelyet a változó nézői tudat többé-kevésbé feltölthetett a maga várakozásainak megfelelően? Ha a legrövidebben és a legegyszerűbben akarnám megfogalmazni, akkor egyfajta ki nem mondott *ígéret* lebegett ebben a filmben. Ezt az ígéret-struktúrát részben a kritikai mozzanat *szimulálása* hordozta. Ha belegondolunk, az 1952-es bemutató nézőjének nagyon jól eshetett, amikor Kocsis Feri azt fejtegette, hogy a női konfekciót nem kellene összekeverni a munkaruhával. Ez nem kevesebbet jelentett, mint a magánéletnek és a munkának később, a Kádár-korszakban hallgatólagosan, de egyértelműen megvalósított elválasztását. A hatvanas évek ígéretét hordozza a film azzal is, hogy egyfajta feltételes autonómiára ösztönöz. Rezsőke azzal veszíti el Boriska kegyeit, hogy kifejti: az ember ne helyezkedjen szembe a főnökséggel. Kocsis szembehelyezkedik vele és győz, mert a főnökség jól látja a helyzetet, továbbá azt, hogy kinek a pártját kell fognia. Ennek a részleges

autonómiának a támpontja az a feltételezés, amit a megboldogult Hofi Géza még a hetvenes években is úgy fejezett ki, hogy nem kell félni, mert „ott fõnn értik”. A hatvanas-hetvenes évek nézõje számára (és különösen annak a korosztálynak a szemében, amelyik megélte a Rákosi-korszakot) ugyanez az ígélet-struktúra a kádárizmus visszamenõleges igazolását jelenthette. Aki hinni akart a rendszerben, annak azt, hogy mégiscsak elõbukkantak az ígért pozitívumok, ha lassan is és töredékesen. De annak is, aki egyáltalán nem hitt benne, valamennyire be kellett látnia, hogy a helyzet jobb, mint tíz vagy húsz évvel ezelõtt.

A megkönnyebbülést paradox módon az olyan mozzanatok is elõidézhatték, mint amilyen a film talán legcinikusabb és leg-hazugabb jelenete, amely a „csengõfrász” néven ismert kortünetet fordítja ki. A kudarcot vallott, nevetségessé vált feketézõk menekülni szeretnének az árukkal teletömött lakásból, amikor megszólal a nevezetes csengõ: megérkezett az ÁVH. „Most már aligha hiszem, hogy hazamész” – szól oda az egyik deklasszált elem a másíknak. Nos, ez a csengõ és ez a mondat nyilván más-t jelentett az ötvenes, és ismét más-t a hatvanas években, amikor kiválthatta a megkönnyebbülés érzését: „ez legalább már nincs”.

Mármost milyen mozzanatok teszik élvezhetõvé a filmet a rendszerváltozás *utáni* idõszak mozinézõje számára? Ez talán a legnehezebb kérdés, amellyel kapcsolatban csak nehezen megalapozható feltételezésekre és szubjektív emlékekre támaszkodhatom. Emlékszem például arra, hogy kamaszkoromban, amely a hatvanas évek végére esett, ambivalens érzésekkel figyeltem a film „közösségi” jeleneteit. Az Áruház ugyanis nem pusztán munkahely, hanem egy egész világot fed le. A dunaparti csónakház híres jelenetében egy felirat tudatja velünk – az Áruház sportegyesületérõl van szó –, hogy: a Nagy Testvér gondoskodik népének fizikai kikapcsolódásáról is (ahol Dániel és Klimkó megint csak versenyeznek). A legszörnyûbbnek azt a jelenetet találtam, ahol a medencében többtucatnyian játszanak egyetlen, óriási labdával. A mindent maga alá gyûrõ kollektívizmus riasztóan hatott rám, akárcsak a medence körül zajló folyamatos körtánc, az erõszakolt élenkség. Az elhíresült „Szép az idõ...” kezdetû dal a maga oroszos, tangóharmonikás hangszerelésével és a fürdõnadrágos kórus részvételével az egyik mélypontot jelentette számomra. Ám mai szemmel nézve ezeket a jeleneteket, nem

biztos, hogy ugyanezekre a mozzanatokra figyelnék. Lehet, hogy különböző korosztályok együttes és békés időtöltése lenne a fontosabb, a sakkozó vagy söröző öregek, a napozó negyvenesek és a regattányi csónakban evező huszonévesek közös tere. Szóval, az együttlét illúziója mint nosztalgia, mint olyasvalami, ami ma már elképzelhetetlen, mert a világnak alapjaiban változott meg a szerkezete.

Az Áruház azonban nem csak dolgozóinak fizikai jóllétére ügyel, hanem kulturálódására is, a test és a lélek antik egyensúlyára. Erre szolgál a Latabár karmesterségével működő zenekar és a közösen próbált esztrádműsor, amelynek főszereplője a jövő ígéretét megtestesítő ifjú pár. Az egyént személyes frusztrációi és sértettségei csak ideig-óráig tarthatják távol a közösségtől, amely hamarosan újból beszippantja. A közösség egyben az adott társadalmi berendezkedés szinonimája, mindenféle szépség letéteményese. Az „Értünk szép ez a város” kezdetű dal és Budapest kibontakozó látványa a Gellérthegyről arra szolgál, hogy az egyént kiszakítsa magányosságából, kényszerítve őt arra, hogy felismerje személyes gondjainak jelentéktelenségét a boldog jövő közös narrációjához képest. Ne feledjük azt sem, hogy ez a narráció nem a Párt programjának bikkfanyelvén szólal meg, hanem közvetve, az epizódok, a jellemek és az egyes kulcsmondatok által sugalltan. Vagyis az *ígéret* nyelvén, amely ezúttal egy központi tudat által teljes mértékben felügyelt, de éppen ezért biztonságot, a közösség állandó jelenlétét biztosító, titkolózás és félelem nélküli világról beszél.



IV.

IRODALOM ÉS ÉLET

Valastyán Tamás

Miért nem mosolyog sohasem a szfinx?

A zsarnokság szépsége és a szépség zsarnoksága

*„Rejtelmes szfinx gyanánt, azúrban trónolok;
kevély kőszívvel és fehér, hattyúi fényben;
a vonal-szaggató mozgást gyűlöli lényem;
és orcám sohse sír és sohse mosolyog.”¹*

Charles Baudelaire: A Szépség

A szépség és a zsarnokság

Hogy a szépség, az esztétikum egyáltalán valamilyen vonatkozásba hozható a totális diktatúrákkal – az mind a szépségre, az esztétikumra, mind a totális diktatúrára nézve különös következményekkel jár. Vajon mi az a szépségben, amely olyannyira vonzó a totális hatalom szemében, és miért van szüksége ez utóbbinak arra, hogy a szépségre apelláljon működésének és érvényre jut(tat)ásának bármilyen szegmensében is? Ha a szépséget vagy egyáltalán az esztétika világát és a totalitárius rezsimet összefüggésbe hozzák egymással, akkor rendszerint a művészeti és a politikai dimenzió egymásba csúszik, mégpedig azon dramaturgiai mozgás szerint, hogy a szépség révén az esztétika képes megjeleníteni a politikai hatalmat. A politikai hatalom szignifikáns reprezentánsait és tulajdonságait mintegy közvetlenül el tudja juttatni az emberekhez mint szemlélőkhöz. De ennél még többet is tud. Amellett hogy a hatalom konkrét földi megnyilvánulásait immanensen reprezentálja, felerősíti az emberben a szokásos rendképzeteket, egyúttal azonban transzcendálja is ezt

¹ In: Charles Baudelaire: *A romlás virágai* (Babits Mihály, Szabó Lőrinc és Tóth Árpád fordítása). Révai, Bp., 1944. (Az idézett verset Tóth Árpád fordította.)

a hatalmat. Lenyűgözővé válik a hatalom a néző, a befogadó szemében. De hogyan is mehet mindez végbe?

A szépség és a hatalom vagy az esztétikum és a politikum ilyen szoros egymásra vonatkoztatottsága igen régi keletű Európa szellemi, kulturális és politikai történetében. A szokásos hivatkozási alap – mint oly sok más kérdésben is – Platón. Rüdiger Bubner, a neves kortárs német esztéta *Ästhetische Erfahrung* című könyvének *Az esztétikum modern pótlék-funkciói* című tanulmányában a következőképpen világítja meg a fent exponált problémát:

„Platón *Államában* található az a mély értelmű mondat, mely szerint a filozófusok és a művészek már régóta perben állnak egymással. A per ontológiai megalapozású, de a küzdelem politikai – mivel mind a művészek, mind pedig a filozófusok az ember lelkéért versengenek. A művészek úgy, hogy új valóságot teremtenek, amely könnyen kielégíti az embert. S míg a fikció arra irányul, hogy csalárd módon helyettesítse az eredeti valóságot, addig a filozófia a megtévesztés diagnosztizálásának segítségével a lét igazságához közelít.”²

Bubner provokatív Platón-értelmezése megannyi összefüggésre rávilágít témánk, azaz a zsarnokság és a szépség attribútumainak egymáshoz való viszonyát illetően. Az most ne zavarjon bennünket, hogy Bubner filozófusokat említ, én pedig az előbb a politikai hatalom reprezentációjára utaltam, hiszen Platón voltaképpen a filozófusokat szeretné ideális államában politikai hatalmi pozícióban tudni és látni. Ennél sokkal érdekesebb, hogy akivel ebben a harcban, mégpedig az ember lelkéért folytatott küzdelemben a leginkább versenyeznie kell a filozófuskirálynak, az a művész: a szépség, egy új, az eredeti világot helyettesítő fiktív ellenvilág megteremtésének aktora. Ami a művészi szépségben tehát elemien megvan és hat, az éppen az a hihetetlenül aktív erő, amelyet Platón szeret látszatnak nevezni, tehát valójában megragadhatatlan, mégis jelen van: ki van téve, mi több, szolgáltatva neki a lélek, látható, hallható, amely lényege szerint mindig másként néz

² Rüdiger Bubner: *Az esztétikum modern pótlék-funkciói* (Szűcs Éva fordítása). In: Nyizsnyánszki Ferenc (szerk.): *Kortárs német filozófusok*. KLTE Filozófia Intézet, Debrecen, 1997. 386.

ki, azaz disszimulatív. A szépség e miatt a szimulációs képessége, jellegzetessége miatt vált alkalmassá arra, hogy pótlék-funkcióval ruházzák fel, vagyis leginkább a megváltás ígéretévé, az igaz és jó élet pótlékává váljon. A szépség ezek szerint tehát olyan elementáris önerővel bír, amely megmutatkozni kész, mi több, amely világteremtő energiákat tudhat magáénak, mondhatni, a szó klasszikus értelmében hatalmi potenciálja van. Fehér Ferenc az esztétikai szép eme tulajdonságára utalva írja, hogy

„egyebek mellett a platóni kritika irányította rá a figyelmet az emancipálódni-elszakadni igyekvő gyanús művészetre. A szépség, mely mind az igaztól, mind a jótól független létet akar, magának önértéket tételezve, Platón *Állama* számára – jó okkal – veszélyesnek bizonyult, nemcsak metafizikailag, hanem politikailag is gyanús volt.”³

Ebből a politikailag gyanús, veszélyes szituációból persze úgy is fordulhat a dolog, hogy esztétikum és politikum éppen hogy együttműködik egymással. És ekkor a politikai hatalom a szépségnek pontosan az előbb platonikus kontextusban említett „csalárd” fikcionalizáló képességét, valósághelyettesítő jellegzetességét használja fel saját céljaira. Ekkor jön igazán kapóra a mindenkori totális hatalom számára az esztétikum pótlék-funkciója is. Ezek a hatások együtt erősítik fel a szép és a hatalom akár esztétikai, akár politikai értelemben vett zsarnoki kiazmusának fennállását. A zsarnokság tudniillik természetesen nem önmagától szép, hanem a szépség öntotalizáló mozgásától válhat azzá. Számos esztétikatörténész különböző kérdések tisztázásának apropóján kimutatta már, hogy az esztétika történeti emancipációjának, vagy a szépség apoteózisának milyen politikatörténeti kontextusa van. Nevezetesen abszolutizmusok, politikai, kulturális, gondolkodásbeli válságok és átrendeződések közepette ment végbe az a folyamat, amely révén a jó, igaz és szép évezredes hármasa felbomlott és a szépség különálló léte és lényege végre megmutatkozhatott. A politikai és esztétikai totalitás hol szinkronban, hol egymást

³ Fehér Ferenc: *A filozófiai esztétika alkonya* (Berényi Gábor és Braun Róbert fordítása). In: *Uő.: Hazatérni* (Művészetfilozófiai írások). GOND-CURA Alapítvány, Palatinus Kiadó, Bp., 2004. 292.

követve erősítette és segítette önnön aktorait tevékenységükben. Almási Miklós például a szépség-metafizika végén elmélkedve éppen a most tárgyalt problémába ütközik és Odo Marquardra hivatkozva írja:

„a 18. század végétől Európában másképp kezdtük látni a dolgokat: ekkor kezdődik a *szépség apoteózisa*, s vele egyidejűleg a *rút megbélyegzése*. Az esztétika önállósulása egyben a szépség univerzális követelményét és megváltásígéretének meghirdetését is jelentette. (Odo Marquard mutatja ki, hogy a francia forradalom politikai univerzalizmusának kudarcát követi a szépség univerzalizmusának igénye: lélekben igen közel az előbbi kűdetéstudatához.)”⁴

A hivatkozott Marquard-utalás egyébként a szerző *Aesthetica und Anaesthetica* ötletes című könyvében található, ahol is az esztétika és a politika (Marquard a történelem[filozófiáról] beszél) totalizáló folyamatát – teodíceai kontextusba ágyazva az egészet – a modernitás jellegzetes eseményeként mutatja be, és mindennek magyarázatát az összműalkotás képződményéhez futtatja ki. Az összműalkotás szédületesen felívelő karrierjének Marquard szerint három történeti előfeltétele van. Az első a műalkotás fogalmának és státusának megváltozása a XVIII. századra. A mű mechanikus termékből emfatikus alkotássá válik, azaz immár nem mint vallási produktum releváns többé egy közösség szemében, hanem mint esztétikai tárgy telítődik az emberi önmegváltás funkciójával. A második előfeltétel az *összesség* egyfajta új fogalmának előtérbe kerülése – szoros összefüggésben és szinkronban a műalkotás esztétikai emfatizációjával –, melyet az isteni teremtmőerőbe vetett bizalom megingása készít elő: a modernitásra.

„[K]étségek közé kerül Istennek és az isteni teremtnének mint teljességnek a fogalma, noha mindazonáltal az emberben mint teljes valóságának reális összalkotójában – mint a természet összurában, a történelem összselekvőjében – a saját összuralmunkkal szembeni jogos kétely miatt nem igazán hisznek.”⁵

⁴ Almási Miklós: *Anti-esztétika*. T-Twins Kiadó, Lukács Archívum, Bp., 1992. 253.

⁵ Odo Marquard: *Összműalkotás és azonosságrendszer* (Kukla Krisztián fordítása).

Nem arról van szó tehát egyszerűen, hogy Istenből az emberbe szállna át (helyesebben alá) az aktív teremtetőerő, merthogy az ezt érintő hitetlenség és bizalmatlanság, amint Marquard is hangsúlyozni igyekszik, már a modernitás hajnalán megjelent. Pusztán egyfajta hangsúlyeltolódásról van szó, egy episztemikus mutációról, egy elmozdulásról Istentől az ember felé, amely természetesen nem nyom nélkül ment végbe a teremtetett dolgok rendjében, hanem éppenséggel – ahogy Michel Foucault mondja – egy hasadást idézett elő e dolgok rendjében, amely immár olyan alakzat, amelyet az embernek „a tudásban újonnan elfoglalt helyzete vázolt fel”.⁶ Ennek a tudásban újonnan elfoglalt helyzetnek a végletes megnyilvánulásaiént értelmezhetők minden bizonnyal a nagy filozófiai rendszerek, azokon belül is elsősorban a német idealizmus esztétikai rendszerei. Az összességnek és a teljességnek az összműalkotás létrejöttében betöltött második történeti feltételeként érvényesülő új fogalmát Marquard éppen ezekben a rendszerekben látja megjelenni.

„A harmadik előfeltétel pedig nem más, mint az előző kettő egyesülése: a rendszer műalkotássá, a műalkotás rendszerré válik. [...] Amikor a valódi alkotóknak – az Istennek és az embernek – nehézségeik támadnak az össz-rendszerrel [...], akkor a fantasztikus alkotók lépnek porondra: a művészek, akik bezzeg a teljesség teljes embereiként ugranak elő, s így az összesség (a rendszer) esztétikailag, műalkotásként definiálódik, végül pedig (következésképpen) konkrétan is megindul a hajsza azon műalkotás után, mely maga az összesség.”⁷

Nos, az összműalkotás eszméjének születési pillanata Marquard szerint Schellingnél következik be, aki a filozófia valódi organonjaként a művészetet jelöli meg, ezáltal viszont a filozófia egyszersmind esztétikaivá válik. Amiből persze az is következik, hogy a szépség immár valóban a maga teljes hatalmi pompájában léphet elénk.

In: Nyizsnyánszki Ferenc (szerk.): *Kortárs német filozófusok*. Id. kiad. 416.

⁶ Michel Foucault: *A szavak és a dolgok* (Romhányi Török Gábor fordítása). Osiris, Bp., 2000. 17.

⁷ O. Marquard: *Összműalkotás...* Id. kiad. 416–417.

De voltaképpen mi az, ami a szépség esetében ily erős önaktivitást, mindentől függetlenedni kész, egyúttal különböző hatalmi entitásokkal korporálódó lényegiséget eredményez? Nézzük meg immár közelebbről is három gondolkodónál, Lukács Györgynél, Walter Benjaminsnál és Fehér Ferencnél, hogy ők miben látják a szépség önerejét, és ebből milyen következtetéseket vonnak le az esztétikai szépségre nézve! Miért pont ők hárman? Mert a maguk sajátos módján valamennyien afirmáltak egy zsarnoki rezsimet és – ami még ennél is fontosabb témánk szempontjából – azt igyekeztek esztétikailag igazolni vagy kritizálni.

A szfinx mosolytalansága

Lukácsnál a szépség esztétikai rendszerbeli helyének paradox mivoltára figyelhetünk fel: nevezetesen hogy először, a fiatalkori főműből, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétikából* strukturális okok miatt kikerül a szépség, ahogy a fiatal esszéista mondja műve második, *Esztétikai részének A szépségeszme transzcendentális dialektikája* című fejezetében:

„Eddigi fejtegetéseink során fel kellett hogy tűnjék, hogy a szépség fogalma, amely az esztétika klasszikus rendszereiben a középpontban állt, nem lett megemlítve, és ez a félreállítás elkerülhetetlenül szélsőséges-polemikus szándékot fejez ki: azt a kísérletet, hogy e fogalmat kizárjuk az esztétikát megalapozó elvek sorából.”⁸

Majd pedig később, a bolsevik fordulat után jóval, szintén strukturális okoknál fogva visszakerül a szépség az esztétikai rendszerbe mint konstitutív mozzanat abban a folyamatban, hogy az ember épségét és teljességét a szépség révén lehessen újra helyreállítani – persze szigorúan marxi alapelvek mentén, amelyek szerint „az ember a saját munkájának, a saját tevékenységének terméke”.⁹

⁸ Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* (Tandori Dezső fordítása). In: Uő.: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete* (Ifjúkori művek). Magvető, Bp., 1975. 377.

⁹ Vö. Lukács Gy.: *Schiller esztétikájához*. In: Uő.: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1953. 29-30.

Nos valóban: miért hagyja ki Lukács fiatalkori nagy esztétikájából a szépségeszmét? A kétségtávol kanti inspirációból születő emez (első) esztétika („Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?” – hangzik az *Esztétikai rész* híres első mondata) önmagát mint „az esztétikum tiszta érvényességtanát”, mint „autonóm érvényességi módot” határozza meg, amelyből szükségképp következik, egyszersmind amely révén előfeltételenként jelenik meg, hogy nem is metafizikaként és nem is pszichológiaként alapozódik meg a lehetséges esztétikai konstrukció. Az önmagát tiszta érvényességtanként aposztrofáló esztétika mindazonáltal két erős előfeltételt igényel: egyrészt a tiszta élmény közvetlenségén mint normatív viszonyon alapuló műalkotás-fogalmat, másrészt az ezekben a műalkotásokban „jelentkező szubjektív magatartásmódokat (alkotás, befogadás), ahogyan a maguk eredeti, tisztán esztétikai, még nem elméleti módján világossá válhatnak”¹⁰. Az esztétikum e tiszta, autonóm érvényességszféráját zavarja meg mármost Lukács szerint a szépségeszme logikai-metafizikai, spekulatív-fejlődésfilozófiai és szubsztanciális-etikai jellegű kisajátíthatósága. Persze ez a kisajátíthatóság éppannyira múlik a metafizika, a spekuláció és az etika szándékain, mint amennyire mindez végbemehet a szépség transzcendáló és abszolutizáló, a tárgyakhoz mintegy hozzátapadó, a dolgokat mintegy a maga ideális tökéletességéből részesítő intenzív mozgásától. Lukács példái a szépségmetafizika szubjektív élményvilágot ellehetetlenítő megvalósulására Platón, Plotinosz és Schelling. E szerzőknél egyébként már a szóhasználat és a kontextus is, amelyben a szépség megjelenik, eleve egy zsarnoki metaforikában formálódik. Plotinosz midőn a szépséget, a szép formát a létezés és a lényeg egybeesését kifejező teljes meghatározottságnak nevezi, a következőket írja:

„A dolgok azonban okukkal való kapcsolatukban szépek; most viszont azért is szépek mondunk valamit, mert mindent átfog, ami megilleti. Végtere is azt értjük formán, hogy mindent átfog és uralkodik a matérián; de csak akkor uralkodik rajta, ha semmit sem hagy belőle megformálatlanul.”¹¹

¹⁰ Lukács Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia...* Id. kiad. 251–252.

¹¹ Idézi Lukács Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia...* Id. kiad. 381.

Schelling esetében Lukács pedig a már Marquard kapcsán idézett momentumra utal, nevezetesen a művészetfilozófiai rendszer műalkotás-jellegére, kiemelve azt az összefüggést, amely szerint a szépség bekebelezi az igazságot:

„az elért rendszer, amelynek vezére és organonja a művészet volt – mindegy, hogy bevallva hallgatólagosan –, szükségképpen úgy jelenik meg, mint az egyetlen igaz és igazán konstitutív műalkotás, a filozófus (mint a művészet filozófusa) pedig mint a végső, a lezárást hozó művész.”¹²

1935-ben, a heidelbergi művészetfilozófiai rekonstrukció után húsz évvel Lukács már más szellemi égővi jelekből olvassa ki újraformálódó esztétikai elméletének premisszáit. Ha élhetünk ezzel a képpel, a dús, gazdag trópusi növényzet voltaképpen ugyanaz, a nagy német idealista művészetfilozófiai rendszerek Schillertől Kanton át Hegelig. A széljárás, a levegőeget mozgató-áramoltató erő viszont már marxi-lenini. És amiért a szépségnek a korai nagy esztétikai alapvetésből szükségképpen, struktív okokból ki kellett kerülnie, most éppen ugyanazért kellett visszakerülnie: átfogó, a valóságot egy más(ik) dimenzióba átfordító, a tökéletesség felé transzcendáló, abszolutizáló és megváltó jellege miatt. Mert amíg a heidelbergi kéziratban körvonalazódó esztétikum mint tiszta érvényességtan önnön alapját a közvetlen átélésben megragadható és magragadandó műimmanenciának köszönheti, „nem pedig valamiféle átfogó összefüggésbe való beilleszkedésnek vagy olyan elvhez való hozzárendelésnek, amely magasabb rendű, mint maga az értelemképződmény”, addig a mintegy húsz évvel későbbi Schiller-kritika eszmei alapja éppen egy ilyen átfogó összefüggés, magasabb rendű elv, az objektív valóság visszatükrözése, amelyet Lukács ráadásul nyomatékosan egy Lenin-idézettel illusztrál. Érdeemes hosszabban idézni, mostanság úgyis ritkán olvasunk ilyesmit:

„A megismerés a természet visszatükrözése az ember által. De ez nem egyszerű, nem közvetlen, nem teljes visszatükrözés, hanem egy sora az absztrakcióknak, formulázásoknak, fogalomal-

¹² I. m. 385.

kötásoknak, törvényalkotásoknak stb., s ezek a fogalmak, törvények stb. ... feltételesen, megközelítőleg átfogják az örökösen mozgó és fejlődő természet egyetemes törvényszerűségét. [...] Az anyag, a természeti törvény absztrakciója, az érték absztrakciója stb., egyszóval valamennyi tudományos (helyes, komolyan vehető, nem értelmetlen) absztrakció mélyebben, hívebben, teljesebben tükrözi vissza a természetet. Az eleven szemlélettől az absztraháló gondolkodásig és ettől a gyakorlatig – ez az igazság megismerésének, az objektív valóság megismerésének dialektikus útja.”¹³

Azon ne lepődjünk meg, hogy ezek az esztétikai kontextusban megformálódó mondatok az ismeretelmélet tárgyköréből való gondolatok, már csak azért sem, mert egyrészt immár Lukácsot az esztétikai gondolkodásában nem a tiszta érvényesség tan érdeklé és motiválja, hanem egy sajátos bolsevik megváltástan (azaz, mint láttuk Bubnernél, ez éppen a pótlék-funkció) disszimulálódik esztétikává nála; ezt egyébként meg is fogalmazza, amikor Schiller filozófiai költeményeinek pátoszáról pozitívan, elismerően nyilatkozik: Schiller filozófiai költeményeiben azok „szubjektivistikusan elégikus alaphangulata ellenére, idealista gondolati anyaguk ellenére, a másvilágian-távoli szépségvilág mégis elragadóan megérzékített képekben jelenhetik meg”.¹⁴ És másrészt azért sem lepődhetünk meg azon, hogy Lukács az esztétika elméletének marxista-leninista fejlődéskoncepcióján dolgozva az ismeretelmélethez rendeli olvasóját, mert a művészetnek abban, hogy elragadóan megérzékíthető képekben reprezentálja a másvilágian-távoli szépségvilágot, éppen az ismeretelmélet segíthet a természetet teljesebben, hívebben visszatükröző jellegénél fogva.

De talán még ennél is sokat mondóbb Lukácsnál az, ahogyan példáit választja a művészetek területéről, illusztrálандó az éppen formálódó gondolatmenete egyes belátásait, csomópontjait, fordulatait. A *Heidelbergi esztétika* azon pontján, amikor a műalkotás-lét paradox mivoltáról értekezik, hogy tehát egyfelől történeti dimenzióban jelenik meg, másfelől az időtlenség is konstitutív elem benne s általa, ám ez a történeti dimenzionalitás és teremtoői konstitúció szigorúan a művészi forma saját hatáslehetőségeinek

¹³ Idézi Lukács Gy.: *Schiller esztétikájához*. Id. kiad. 55–56.

¹⁴ I. m. 80.

és -feltételeinek perspektívájában és kontextusában érvényesek, számos egyéb példa mellett tehát ezen a ponton Lukács beidézi Byront:

„Hát a hegyek, hullámok és egek nem
lelkem részei-e, mint én övék?”

És hangsúlyozza, hogy itt nem a természet valamilyen lényegének átéléséről van szó, nem a hegy eszméje lepleződik le a költői forma által, „hanem a lírikus kifejezési lehetőségei – minden dolgszerűség hangulatává, minden tárgy önmaga tisztán szubjektív élményreflexévé változtatása – fogalmazódtak meg és nyertek élményként formát e forma fenomenológiája szerint”.¹⁵ Itt a hegyek, a hullámok és az egek a forma fenomenológiája révén válnak eleven, esztétikailag újra megtapasztalható entitássá, és nem valamely eszmetan metafizikájában lesznek lényegiséggé.

Mármost ehhez képest a '35-ös tanulmány példája immár egy szépségmetafizikai konstellációban arra, ahogyan a szépség a kapitalista társadalmi és gazdasági viszonyok közepette elhidegül és életidegenné válik, ahogyan „a szépség egyre teljesebben elveszti földi jellegét – a föld a burzsoázia alávalóságáé, a polgári életnek elriasztó és a költőtől gyűlölt rútságáé – a szépség kísértetté, vámpírrá, másvilágian ijesztő mesebeli lényvé válik” – nos mindezt a példa egy Baudelaire-idézet:

„Rejtelmes szfinx gyanánt, azúrban trónolok;
kevély kőszívvel és fehér, hattyúi fényben;
a vonal-szaggató mozgást gyűlöli lényem;
és orcám sohse sír és sohse mosolyog.”¹⁶

A vers egész motivikája a szépségmetafizikai konstrukció felé hat: a szfinx értékek fölött örködő mozdulatlansága és „a vonal-szaggató mozgást” gyűlöző jellege eleve kizárja a formából az elevenséget. A redő és a hullám itt nem az önteremtő aktivitást

¹⁵ Vö. Lukács Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia...* Id. kiad. 221–222.

¹⁶ Ch. Baudelaire: *A Szépség* (Tóth Árpád fordítása). In: Uő.: *A romlás virágai*. Id. kiad. 114. Idézi: Lukács: *Schiller esztétikájához*. Id. kiad. 81.

és elevenséget előfeltételezi, pusztán felidéző-utaló funkciót kap, ahogy a szonett első hármas szakaszában olvashatjuk:

„és büszke szobrokat idéz minden redőm”.¹⁷

Baudelaire mosolytalan szoborszörnye őrködik Lukács metafizikai esztétikájának túlterhelt, egy totális ideológiával korporált szépségeszméje fölött. S hogy Lukács számára a másvilágian távoli, metafizikai dimenzió egyaránt képes a szépségvilágot elragadóan megérzékiteni, valamint ijesztő kísérteteket, vámpírokat s más mesebeli lényeket megjeleníteni, e mozzanat is túlterheltként és az egész rendszert illető zavarként lepleződik le előttünk. És talán azért nem mosolyog a szfinx, mert rádöbbsent, hogy amire/amiért megalkották, az egy nem is annyira szép ámítás csupán.

Aura, szépség, kultusz

Walter Benjaminsnál elsősorban az az érdekes, hogy különböző korszakaiban a szépség milyen funkciót tölt be. Nincs persze nála szó valamiféle szépség-genealógiáról. Benjamin esszéiben voltaképpen folyamatosan rákérdez a művészet és az esztétikai megismerés lehetőségeire, s ebben a folyamatban nem is ritkán újrakérdez, vissza-visszatér már egyszer megérteni vélt összefüggésekre. A koraromantikus kritikai gyakorlatról szóló könyvében mint a kritikai reflexió tárgya és központja jelenik meg a szépség, telítődve egyfajta abszolút eszmeiséggel, az énről leválni kész idealitással és aktivitással:

„Koraromantikus értelemben véve a reflexió középpontja a művészet, s nem az Én. Annak a rendszernek az alapvető meghatározásai, amelyet Schlegel Előadásaiiban az abszolút Én rendszerként tár elénk, korábbi gondolatmeneteiben a művészetben találtak meg tárgyukat. Az ily módon másképp elgondolt ab-

¹⁷ Ch. Baudelaire: *A Szépség*. Id. kiad. 114.

szolútumban másfajta reflexió munkál. A romantikus művészet szemlélet azon nyugszik, hogy a gondolkodás elgondolásába semmiféle Én-tudat nem értődik bele. Az Éntől mentes reflexió a művészet abszolútumában végbemenő reflexió.”¹⁸

A művészet abszolútuma, tehát a tulajdonképpeni szépség később mint a kritika révén megsemmisítendő érték-entitás szerepel, egyúttal – még ugyanezen értelmezői gesztus által – az így létrejövő kiüresített műtértség újratelítéseként a szépség látszata mögött ott lévő remény- vagy megváltás-mozzanat megmenekítése következik be. Ti. a szépség egyfajta mitikus összefüggés meghatározó tagjaként mintegy eltakarja az alatta, mögötte sárgadó új létlehetőséget (amely Benjamin rekonstrukcióiban többnyire a megvált[ód]ás reménye). Weiss János a megsemmisítő-megmenekítő kritikának Benjamin értelmezői gyakorlatában érvényesülő dialektikus mozgalmasságát elemezve mutat rá a szépségnek eme jellegzetességére, hogy tehát éppen a szépség látszatának hatalma telepszik rá a megváltás-megváltódásnak a műalkotásban mintegy eleven forrásként benne lévő reményére. Ezért a látszatot meg kell semmisíteni, hogy a remény megmenekíthetővé váljék.¹⁹

A német szomorújáték eredetének írása idején egyfajta metafizikai konstrukcióba ágyazva, egy metamorfikus igazság-konceptió keretében a szépség az igazhoz rendelődik hozzá mint az eredet képe, ideája. Az Istentől elhagyott világ, a romok, a bábok allegorikus szépsége a nem-tragikus dráma szcenikájában mint „a mítosz és a tragikus ember morális szempontokon túllépő, tisztán

¹⁸ Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában* (Ábrahám Zoltán fordítása). Gond, Palatinus, Bp., 2004. 49.

¹⁹ Weiss János: *A megsemmisítő-megmenekítő kritika szerkezete és dilemmái*. Gond, 1999 (18-19. sz.) 118-119. Weiss Benjaminszék Goethe *Vonzások és választások* című regényéről írt nagyszabású kritikáját elemezve mutatja be a megsemmisítő-megmenekítő kritika működési mechanizmusát, egyben problematikuságát. Engem jelen kontextusban a szépség státuszának és szerepének kérdése érdekel, Weiss elemzése azonban ennél tágabb perspektívát nyit meg, kezdve a mítosz és a látszat azonosíthatóságának problémájától annak a kérdésnek a tisztázásáig, hogy a megsemmisítő-megmenekítő kritikát lehet-e általános hermeneutikai eljárásaként tekinteni, vagy éppen hogy szükségképpen immanens, mondhatni, műspecifikus, akkor viszont felmerül a kérdés, hogy az egyes műveknél mi tekintendő megsemmisítendőnek és egyúttal megmenekítendőnek.

esztétikai jelenséggé való átalakulása” áll előttünk.²⁰ Itt és ekkor ugyan Benjamin platonikus, de innovatív, mondhatni, Platón ellenében az, merthogy az idea Benjamin megvilágításában a történelmi világgal érintkezik szükségképp: „Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezsége lép a történelmi világgal.”²¹ A történelmi világgal való egyezés továbbá rávilágít arra is, hogy a szépség tiszta esztétikai reprezentációja nem pusztán egy önmagáért való, öncélú gesztus a szomorújátékban, hanem egy önelvvel rendelkező reflektív létkibontakozás releváns képe. Ti. a szomorújátéknak a történelemmel való kiegészése mélyén egy, a genealógiájában meghúzódó demitizáló momentum is ott található. Azazhogy „a szomorújátékban, az Istentől elhagyott világ és a *bábok* e modern, nem-tragikus drámájában a mítoszt a történelem helyettesíti”.²² E mítosz/történelem-váltás persze azt is jelenti, hogy a történelem immár nem létalapja a (nem-tragikus) drámának – mint volt a mítosz a tragédiának –, hanem pusztán a szcenírozás módozatait jelöli ki.

A szép transzcendentális, azaz belőle magából következő árnyoldalait, helyesebben különböző hatalmak általi kisajátíthatóságát Benjamin, mint ismeretes, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című írásában jellemzi. Benjamin kritikájának merituma voltaképpen az a jelenség, amelyet a politikai élet esztétizálásának nevez. Helyesebben az, ahogyan az esztétikum kiszolgáltatja magát a totalitarisztikus hatalmaknak, jelesül a fasizmusnak és a kommunizmusnak. E totális rezsimek természetesen más-más módon aktivizálják befolyásukat a szépség méhében rejlő erő kisajátítására. Amiként Benjamin fogalmaz: „A fasizmus végső soron a politikai élet esztétizálására lyukad ki. [...] A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.”²³ A két ellentétes irányú folyamat ugyanabból az erőforrásból táp-

²⁰ Fehér F.: *Lukács és Benjamin – párhuzamok és ellentétek* (Gábris László fordítása). In: Fehér F.–Heller Ágnes: *A Budapesti Iskola* (Tanulmányok Lukács Györgyről) T-Twins Kiadó, Lukács Archívum, Bp., 1993. 277.

²¹ W. Benjamin: *A német szomorújáték eredete* (Rajnai László fordítása). In: Uő.: *Angelus novus*. Magyar Helikon, Bp., 1980. 219.

²² Fehér F.: *Lukács és Benjamin...* Id. kiad. 276.

²³ W. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (Barlay László fordítása). In: Uő.: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Bp., 1969. 332., 334.

lálkozik: a művészi szép esztétikai hatásának mindent elsöpörő, azaz transzgresszív mivoltából.

Benjamin ebben a szövegében az aura fogalmán keresztül világítja meg a szépség státuszának módosulását a társadalmi és művészeti változások téridejében. E módosulás leglényege az, hogy a műalkotás az idők folyamán elveszíti az eleinte kultikus erővel és funkcióval, mi több, értékkel bíró auráját. Benjamin szerint az aura ezen szétfoslásával, széthullásával aztán létrejön a mű kiállítási, kirakati értéke. Ezt a folyamatot a technikai sokszorosíthatóság felgyorsítja, betetőzi. A technikai sokszorosíthatóság ti. a műalkotás „itt és most”-ját iktatja ki, éppen azt a mozzanatot tehát, amely a mű magát alkotja:

„Azok a körülmények, amelyekbe a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érintetlenül hagyják is a műalkotás állagát, mindenesetre megfosztják 'itt'-jének és 'most'-jának értékétől. (...) Ez a folyamat a művészet tárgyának ama legérzékenyebb magját érinti, amelyhez fogható érzékeny maggal egyetlen természeti tárgy sem rendelkezik. Éppen ebben rejlik valódisága. Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális marandóságától egészen történeti tanúságáig.”²⁴

A technikai reprodukálhatóság a műalkotás szépségdimenzióját, azaz a kultikus értékét struktív módon meghatározó materiális marandóságot és történeti tanúságot kezdi ki és lehetetlenné teszi.

Ám ha igazán meg akarjuk fontolni a szépség létében-lehetségességében – legalábbis Benjamin rekapitulációja szerint – bekövetkező változásokat, akkor *A műalkotás...*-tanulmány aura fogalma mellé oda kell állítanunk és értenünk a *Motívumok Baudelaire költészetében* című nagyesszé szépség fogalmát. Ti. Benjamin *A műalkotás...*-tanulmányban nem mondja azt ki, hogy az aura maga a szépség lenne. Holott az egész gondolatmenet efelé tendál, helyesebben ekörül örvénylik, hiszen sokkal inkább az örvény reflexív mozgása írja le Benjamin gondolkodásának aktivitását, mintsem az egyenes vonalú, teleológiai irányulás. (Még akkor is, ha a fényképezésről és a filmről mondtak

²⁴ I. m. 306.

szerint a művészet valóban radikálisan más irányt képes venni története során, s ez a művészet önfejlődése szempontjából akár még „magasabb” fejlettségi foknak is nevezhető.) Márpedig azt az összefüggést fontos tisztán látnunk, amely a szépség, az aura és a kultikus érték között fennáll, mert véleményem szerint ebből lehet megérteni azt, hogy Benjamin mit és miért bírál a fa-sizmus esetében a politika esztétizálódása kapcsán. Az aura és a szépség azonosítása a Baudelaire-tanulmányban következik be konstruktív mozzanatként, méghozzá a híres *Kapcsolatok* című vers elemzésekor:

„Amikor Baudelaire correspondances-ról beszél, olyanfajta tapasztalatra gondol, amely válságmentesen igyekszik berendezkedni. Ilyesmi csakis a kultusz területén belül lehetséges. S amennyiben ennek határát túllépi, már a szép formájában bukkan elénk. A szépben jelenik meg a művészet kultikus értéke.”²⁵

A szép ebben az összefüggésben a kultusz területének meghosszabbításaként jelenik meg, azaz kultikusként, mint amiképpen az aura lép elénk *A művészet...*-esszében. A Baudelaire-esszé idézett gondolatához Benjamin egy lábjegyzetet fűz. És itt megkísérli definiálni a szépet. E definícióban meghatározó mozzanatként kerül elő a látszat. Ezen persze nem lepődhetünk meg. Azon már annál inkább, hogy ebben a kontextusban a szép látszat nem megsemmisítendőként jelenik meg – mint láthattuk azt a *Vonzások és választások* értelmezésekor –, hanem éppen hogy megőrzendőként: a történeti vonatkozásban mint emlékeztető, természeti relációban mint „burkoltan megőrző” mozzanat funkcionál a látszat.²⁶

Amire emlékeztet, és amit burkoltan megőriz itt a szép látszat, az „a csodálat identikus tárgya”. Nos az aura mint a szép látszat kultikus hatalma szintén ilyen identikus tárgyat von be sugárzásával. És amikor a totalitarisztikus rezsim a politikai életet esztétizálja, éppen a szép látszat eme kultikus erejét eleveníti meg és fel. A Führer mint a csodálat identikus tárgya jelenik

²⁵ W. Benjamin: *Motívumok Baudelaire költészetében* (Bizám Lenke fordítása). In: Uő.: *Kommentár és prófécia*. Id. kiad. 260.

²⁶ Vö. W. Benjamin: *Motívumok...* Id. kiad. 384.

meg a tömegek előtt. Ezt a csodálatot képes felerősíteni a művészet auratikus szép látszata. Benjamin még ha hangsúlyozza is a Baudelaire-esszé hivatkozott lábjegyzetében, hogy „a csodálat identikus tárgya a műalkotásban soha fel nem található. Korábbi nemzedékek csodálatának vetését gyűjti be. Az erre vonatkozó végső bölcsességet Goethe mondta ki pontosan: 'Ami egykor nagy hatást keltett, később voltaképpen egyáltalán nem megítélhető',²⁷ a műalkotás ezen egybegyűjtő erejének pervertálódása a totalitarisztikus rezsím által megállíthatatlan és szükségszerűen bekövetkező lépés: és pontosan az „egykor nagy hatást keltett” reprezentálódik újra nagyként, totálisként. Ehhez a szép auratikus látszata által megtámogatott totális pervertált reprezentációhoz aztán szükségképp társul az erőszak mozzanata: „A tömegeken elkövetett erőszaknak, a tömegek ama leigázásának, amely a Führer kultusza révén megvalósul, megfelel az apparátuson elkövetett erőszak, az apparátus alkalmassá tétele kultikus értékek előállítására.”²⁸ És mi más lenne a római szobrok és tömegjelenetek mintájára megkomponált fasiszta alkotások és tömegrendezvények sokasága, mint ilyen, az apparátus által előállított kultikus érték, amelynek befogadása persze nem nélkülözi az esztétikai élvezetet sem?²⁹

²⁷ Uo.

²⁸ W. Benjamin: *A műalkotás...* Id. kiad. 332.

²⁹ Benjamin éles elméjűen megfogalmazott finom észrevétele szerint: „Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.” (*A műalkotás...* Id. kiad. 334.) Ma már a művészet politizálásának kommunista gyakorlatát is egy totális hatalomnak a szépség zsarnoki jellegzetességeit kihasználó pervertált reprezentációjaként értelmezzük. Meg kell azonban jegyezni, hogy ez az értelmezés Benjamin szövegéből nehezen olvasható ki. Ő mintha a műalkotás technikai sokszorosíthatósága révén születő kiállítási vagy kirakati értéket elképzelhetőnek tartaná az emberek szórakoztatása céljából hasznosítani. Erre való a fénykép és a film. Fehér Ferenc Benjamin e nagyhatású esszéjének értelmezése szerint legalábbis erről van szó. (Vö.: Fehér F.: *Lukács és Benjamin...* Id. kiad. 281-285.)

A szépség szubsztancializálódása

A szépség önerejében rejlő hatalmi mutáció szempontjából vizsgált harmadik szerzőnk Fehér Ferenc, aki Lukács György tanítványaként mind a szépségre, mind a totális hatalom működési mechanizmusaira különösen érzékeny volt. Fehér vonatkozó szövegeinek olvasásakor arra fókuszálók főként, hogy a szépségben és a totális hatalmi reprezentálódásban rejlő zsarnoki erőt a szerző hogyan kapcsolja össze. Ezt az összekapcsolást lehet tetten érni ti. véleményem szerint abban, ahogyan – a korai, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétikát* író Lukács szóhasználatát idézve – az esztétikai tételezés tiszta érvényességének lényegét Fehér eltávolítja eredeti jellegétől, amennyiben logizálja és legfőképp etizálja azt. Márpedig az esztétikai tételezés tiszta érvényességszférájára Fehér maga is hangsúlyt fektet. Több tanulmányában kitér a szépség emancipálódásának történeti és tematikus kínjaira: Platón szépségfogalmának az igaz és a jó által béklyóba vetett jellegzetességétől kezdve e fogalmi hármashoz a keresztény gondolkodásban megjelenő, „emberen túli eredetében” való feldolgozhatóságán át egészen a polgári társadalmak szubjektivizált és ízlésközpontú esztétikai szemléletéig. Valamint az olyan problémák exponálásáig, amelyek a többi episztemikus és diszciplináris tudásszférától elkülönült filozófiai esztétika létrejöttében leginkább szerepet játszottak:

„Az elkülönült esztétika mint filozófiai szakdiszciplína létrejöttét előidéző tényezők közül az *első a szépre, a szép objektivációjára irányuló speciális tevékenység megszületése*, egy olyan tevékenység létrejötte, amelynek *önálló* funkciója van, tehát *nem* egyéb tevékenységük mellékterméke, *nem* ideológiák vehiculuma, *nem* a vallásos megismerés és áhítat szolgálója, *nem* a közösségi öntudat megfogalmazása, artikulációja, hanem mindezekkel szemben (amelyeknek valamelyik vonatkozását, aspektusát kifejezheti) *önálló* tevékenység.”³⁰

³⁰ Fehér F.–Heller Á.: *Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága*. In: Fehér F.: *Hazatérni*. Id. kiad. 146. Fehér és Heller a filozófiai esztétika önállósulásában közrejátszó tényezők közül bővebben még a következő háromra tér ki: a sensus communisnak mint a szervesen alakuló emberi közösségekben működő szervező erőnek az eltűnése, ezen hiány következményei; a művészet

A modernitásban e megszenvedett önállóság ambivalens módon ugyan, de megjelenik. Hogy aztán ugyanezzel a fordulattal újra kiszolgáltatottá váljon a totalitarisztikus hatalom zsarnoki erejének. Fehér tehát nagyon is tisztában van a szépségben rejlő hatalmi potenciállal, önállósulni igyekvő aktivitással. Lényegében egész művészetkritikai és elméletalkotó tevékenységében ezt az erőaktivitást igyekezett minél pontosabban meghatározni. De Fehér azt is pontosan látja, hogy ez az erőaktivitás és potenciál a modernitás kontextusában szükségképp nem érvényesülhet önállóan. Hogy tehát kontextualizálódik, heteronómmá válik, persze immáron másképp, mint a platonikus igaz-szép-jó-hármasság idején. A szépség Platónnál mintegy szavatul a metafizikus egységért, ahogy a fiatal Lukács mondja, „objektív teljhatalma” van, ami azt jelenti, hogy „a szépség egységes szempontja szerint” „minden létező és elgondolható dolognak” meg lehet adni a hierarchiáját.³¹ A modernitás idején – és a totális hatalmi milióban, a modernitás egy végletes és végzetes szituatív megvalósulásában még inkább – a szépség alárendelődik az ideológia vagy valamely eszme teljhatalmának, pusztán reprezentál és különböző pótlék-funkcióval ruházódik fel: az igazság ontológiai helyévé alakul át, életvezetési elvvé változik, erkölcsi értékek hordozója lehet, a megtépzott filozófiai öntudat segítségére siet, a kegyetlen, elszomorító fakticitással szegül szembe vagy éppen a megváltás eseményébe, reményébe olvad bele.³² Fehérnél ilyen kontextuális, heteronóm mozzanatként értelmezhető az, (a)hogy egyfelől a szépségnek az erkölcsi jóhoz való viszonya túlhangsúlyozódik, másfelől a szépség helyettesíthetővé/helyettesítendővé válik az ideológiával. Az előbbit nevezem az esztétikum tiszta érvényes-

életevidenciájának megszűnése és az abból fakadó problémák, hogy a művészet mintegy elszakad a mindennapi élettől, ugyanakkor a művészet, a katartikus élmény szükséglete megmarad; a befogadás és az áru realizáció összefüggései, azazhogy az árutermelés mind egyetemesebbé váló hektikus folyamatai milyen hatással vannak a műalkotást konstituáló aktusra és a befogadásra.

³¹ Lukács Gy.: *A heidelbergi művészetfilozófia...* Id. kiad. 383.

³² Bubner az esztétikum modern pótlék-funkcióinak jellemzésekor hangsúlyosan az antropológiai, erkölcsi és episztemológiai vonatkozású kérdésekről beszél, ezen problémáknak az esztétikum birodalmába való „észre nem vett átcsúsztatásáról”, mely révén a művészet, úgymond, megterhelődik, azaz nem jöhet létre a szabadság létmódusában az esztétikai tapasztalat. Vö. R. Bubner: *Az esztétikum...* Id. kiad. 409., 413.

ségszféra etizálásának, az utóbbit tekintem ezen érvényességtételezés logizálásának. Mindkét esetben szubsztancializálódik a szépség. Azaz valamiféle extern elviség szervezi az esztétikum létmódját.

Fehér Ferenc kritikusi gyakorlatában a magatartás majd-hogynem a legfontosabb esztétikai kategóriává válik. Ez a fogalom azonban egy radikálisan *kiterjesztett* hermeneutikai művelet eredménye nála. A magatartás fogalmát a fiatal kritikus a hegel-lukácsi genealógia értelmében használja. Tehát hogy a tett, az erkölcsi cselekedet, egyáltalán az emberi létezés kiteljesedése milyen módon reprezentálódhat a műalkotás révén. Csakhogy a fiatal Lukácsnál a magatartás fogalma a mű által releváns szubjektív magatartásmódot jelenti, azaz az alkotást és a befogadást. Itt még szó sincs más, mondjuk, elméleti, etikai, pszichológiai vagy épp történetfilozófiai úton világossá váló és tehető érvényességről. Természetesen a bolsevik fordulat utáni Lukácsnál hovatovább az esztétikai érvényességszempontra lesz a legkevésbé fontos, Fehér ebben a momentumban kevésbé követi mesterét. De a magatartás fogalmának e kiterjesztett relevanciáját tőle veszi át, és a hatvanas-hetvenes években ezen elv szerint írja kritikáit, tanulmányait.

Az esztétikai szép emancipációjának hosszú és fájdalmas folyamatában a kanti megoldás hozta talán a legnagyobb fordulatot, amennyiben a szépnek a képzelőerő és az ítélőerő szabad összjátéka révén megadta-megrajzolta azt a sajátosan csak rá jellemző területet, ahol kibontakozhat. A kanti esztétikának ez az értelmezői potenciált felszabadító olvasata manapság széles körben relevánsnak minősül, és ebben Fehér is egyetérteni látszik a kortársi diskurzusokkal. Mutatja mindezt az is, hogy milyen gazdagon és felszabadultan ír a nyolcvanas évek végén erről *A kanti kérdés átalakulása Lukács filozófiájában* című tanulmányában. Noha Fehér jól látja azt is, hogy maga Kant kevésbé szánt az esztétikai szépnek ilyen – csupán később – felértékelődött önállóságot és szabadságfokot. Kant a szépet az antropológiai diszpozíció kontextusában vizsgálja, azaz – hogy csupán e széles intervallum legtávolabbi pontjait említsük – az értelem meghatározta megismerés és az ész általi vágyakozás mátrixában. A következőket olvassuk *Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága* című szövegben:

„Lehet a funkcionálisan függetlenné vált esztétikai aktivitást más tevékenységfunkciókkal való összefüggésén keresztül meghatározni és egy rendszerbe közvetlen formában beilleszteni, amint azt Kant tette, amikor az ítélerőt, az esztétikai tevékenység 'orgánumát' közvetítőként helyezte el a megismerő és a gyakorlati ész között.”³³

Fehér tehát ebben a Heller Ágnessel közösen írt '76-os tanulmányában érzékeli „a funkcionálisan függetlenné vált esztétikai aktivitás” és a szépet „organizáló” ítélerő mint antropológiai diszpozíció rendszerbe-illesztése közötti feszültséget. Voltaképpen ez a feszítő erő határozza meg Kant-olvasatát, hiszen a mintegy másfél évtized múltán megírt tanulmányban ebből próbálja újraérteni Kantot, illetve a Kantot inspiratívan újraolvasó fiatal Lukácsot. Ez a feszítő erő most mint „ösztönző antinómia” kerül elő a szövegben:

„Kant esztétikai főműve tehát egy ösztönző antinómián alapul. Egyrészt mind ez idáig ez a legmarkánsabb megfogalmazása az esztétikum autonómiájának mint elkülönülésnek, mely egyik képességünk tisztán megkülönböztetett használatának eredményeképpen jön létre. Másrészt ez az ily módon létrejövő terület az, ahol az élesen elkülönülő emberi képességek átmenetileg egyesülhetnek.”³⁴

A kérdés mármost az, hogy ezt a funkcionálisan függetlenné vált esztétikai aktivitást vagy az esztétikum autonómiáját milyen rendszerbe illesztjük bele, az emberi képességeket milyen szférában egyesítjük. Legalábbis ez tűnik Fehér fő kérdésének. Miután olyannyira körültekintően és afirmatívan ír a szép birodalma kanti megformálhatóságának pozitív újrafogalmazhatóságáról, egyenesen arról, „hogy miért okoz felszabadulást, ha a szép birodalmába lépünk” – és erre meg is adja a választ: „Itt a szabadság, a nem tervszerűen kigondolt törvények elfogadása, egy egyedülálló állapot légköre vesz körül minket, mely tökéletesen megfelel

³³ Fehér F.–Heller Á.: *Az esztétika nélkülözhetetlensége...* Id. kiad. 147.

³⁴ Fehér F.: *A kanti kérdés átalakulása Lukács filozófiájában.* In: Fehér F.–Heller Á.: *A Budapesti Iskola.* Id. kiad. 305.

az ember méltóságának és élvezetének”³⁵ –, nos miután ennyire elmerül a kanti szépség játékos és méltóságteljes szabadságában, és átadja magát e szabadság esztétikai aktivitásának, egyszer csak, mintegy varázsütésre, a gondolatmenet vesz egy fordulatot: az etika felé. Ti. Fehér arra int, hogy emlékezzünk: Kant a szépet az erkölcsi jó szimbólumának tekinti. A szép eszerint az erkölcsi jó birodalmába olvad, helyesebben „az emberi törekvések [...] és képességek jogos használatának rendszerébe” illeszkedik.³⁶ Ezzel viszont a szép egyfajta *metasztrophé* áldozata lesz: ti. a képze-lőerő és az ítélőerő meghatározta szabad játékerétől *elfordulva* (vagy inkább abból mintegy átfordulva) „az ész sajátos illúziói” által befolyásolt térségben találja magát.³⁷ S hát a vágyakat, az emberi törekvéseket és képességeket regulázó ész sajátos illúziói – horribile dictu éppen az ezek nyomán születő erkölcsi törvé-nyek – nagyon is könnyen divergálhatnak egy totális eszme által uralt illúziókkal, s innen már nem is kell olyan nagyot ugrani, hogy a totalitarisztikus-utópikus látomások elragadják a szépség autoaktivitását, egyúttal a totális rezsimek a saját szolgálatukba állítsák.

Nehéz persze abban tisztán látnunk, hogy az esztétikum tiszta érvényességtételezésének kanti, illetve fiatal lukácsi intenciója, valamint az esztétikai szépség kétségtelenül a legprimerebb és legteljesebb módon Hegelnél – és persze Nietzschénél, gondol-junk a tragédia mítosz-vonatkozásaira – kibontakozó hetero-nómiája közötti világnyi különbségre hogyan reflektáljunk ma, amikor a pluralitás formálta diskurzusokban az említett viszony-ban az autonómia és a heteronómia nem kizárja egymást, nem a lehetetlenség szervezi kettősségüket, hanem a lehetőségesség alapján előfeltételeződnek. Igaza van-e vajon Nicolai Hartmann-nak: „Az esztétika ugyanúgy nem tudja lehetővé tenni a lehetet-lent, mint bármely más tudomány”? A gondolat Hartmanné, a kérdőjel az enyém. Hartmann ezt arra való figyelmeztetésül írja, hogy „megóvjuk magunkat a hamis elvárásoktól”: „nincs másik

³⁵ I. m. 303.

³⁶ I. m. 306.

³⁷ Abban a platóni értelemben alkalmazva a kifejezést, hogy a lélek elfordul a keletkezés világtól, eleven valóságától az igazság és a lényeg felé. Vö. Plátón: *Állam*, 525 c.

esztétikai felfogás, csak egy van, a szemlélet, melyet élvezet kísér”.³⁸ Ha valami távol állt Fehér gondolkodói habitusától, akkor ez az. Nála a magatartásnak a műalkotás révén esztétikailag igazolható-applikálható instanciája jelenti azt a dimenziót, ahol a lehetetlen lehetővé válik. Félelmetes, magasztos program ez. Félelmetes, mert bármelyik pillanatban beiktatódhat (és be is iktatódik) a lehetetlen lehetővé átfordításába egy uralhatatlan (politikai) hatalmi aktivitás. És magasztos is, mert egyáltalán feltételezi azt a teremtői gesztust, mely az ember részéről esztétikailag igazolható és követhető. Hartmann gondolatából mint-ha épp ez hiányozna, zavaró és félelmet táplálhat az ő kijelentő módja is. Ugyanakkor figyelemreméltó az a következetesség, mely Hartmann-nál a művészi és értelmezési rétegződéseket elkülönítő szándékában érvényesül.

Mármost Fehérnél a lehetetlen lehetővé válásának dramaturgiáját az ideológia határozza meg. Helyesebben az, ahogyan az ideológia átveszi a szépség hagyományos funkcióit. Ahogyan az ideológia demiurgosszá válik a modern művészetben. Fehér hangsúlyozza, hogy az ideologikus jelleg nem azonos sem a műalkotás befogadása során születő reflexióval, sem „a filozófiai vagy szaktudományos ideológiák és a művészet közti termékeny érintkezéssel”, amiként „távolról sem jelent egy elvben rögzíthető ’helyes’ ontológia vagy ismeretelmélet értelmében vett ’helyesebb’ tudatosságot”.³⁹ Sokkal inkább egy teremtői elv, amely révén az érzéki módon megszervezett eszmeiség a műalkotásban mintegy testet ölt. Ennek az eszmeiségnek, teorémának a műalkotás szerves létaktivitásában ilyen erős szerepet szánni, nos ebben vélem felfedezni a logizáló momentumot. Még akkor is így van ez, ha a szépségnek ezen applikatív-logizáló folyamat általi ideológiába való átlényegülése Fehér interpretációjában kritikai perspektívában jelenik meg, és a modern művészetet mind az alkotói, mind a befogadói részről mélyen problematikusnak látja.

³⁸ Nicolai Hartmann: *Esztétika* (Bonyhai Gábor fordítása). Magyar Helikon, Bp., 1977. 272.

³⁹ Fehér F.: *Az ideológia mint demiurgosz a modern művészetben*. In: Uő.: *Hazatérni*. Id. kiad. 167-168.

Vajda Mihály

A nyulacskák bosszúja

Nem emlékszem már rá, hogy vajon valóban elhangzott-e nyilvánosan, vagy csak közszájon forgott Lukácsnak az a mondása, mely szerint a szocialista társadalom Himalájáján ugráló nyulacskák nem szükségképpen nagyobbak a síkság elefántjánál; de annyira rossz ízlése azért emlékeim szerint nem volt, hogy komolyan gondolta volna, amit 1951 novemberében a *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus* című kötetének harmadik, javított és bővített kiadásához írott előszavában írt, hogy ugyanis a szovjet irodalom „új, minden eddiginél magasabbrendű szakaszt” „jelenthet” „a világirodalom fejlődésében”.¹ Amikor „jelenthet”-et írt a „jelent”-tel szemben, gondolhatott éppenséggel arra, hogy a nyulacskák, jóllehet méretük eleddig nem haladta meg a *lupus europaeus* kb. 75 cm-es hosszát, amelybe ráadásul még a 8 cm-es farok (a szocialista realisták esetében természetesen vörös farok) is beleértendő, de minden eshetőségük megvan rá, hogy rövidesen elérjék és túlszárnyalják az *elephas indicus* 8 m-es hosszát, annál is inkább mert ebből a nyolc méterből 2.7 m az orrmányra, 1.3 m meg a farokra esik. Bizonyára azt is észrevette, hogy a kezdetben 8 cm-es vörös farok lassan kezdte már megközelíteni az 1.3 m-t.² Lukács mondatán az sem segít sokat, hogy szerinte ennek a magasabbrendűségnek az egyik oka hogy a szovjet irodalom „feldolgozta és értékesítette az egész világirodalom, legelső sorban a nagy orosz kritikai realizmus haladó örökségét.” (6.) Lukács kötete menthetetlen, hazug, megeshet, élete leghazugabb műve: beleolvastván nem voltam képes többé nem megvádolni szerzője partikuláris lelkiismeretét is.

¹ Lukács György: *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus*. Szikra, Budapest, 1952. 6. A továbbiakban a Lukács ezen művéből való idézeteket külön nem jegyzetelem, csak zárójelben tüntetem fel az oldalszámokat.

² Ha az adatok nem pontosak, azért a Révai Nagy Lexikon a felelős, nem én!

Azon gondolkodván, hogy vajon miről is beszélhetnék ezen a zsarnokság szépségéről szóló konferencián,³ először az jutott eszembe, hogy megpróbálom feleleveníteni ifjú-, még inkább gyermekkoromnak a szovjet irodalomra vonatkozó olvasmányélményeit. Mert kétségtelenül sok szép szovjet regényt olvastam. Olvastam *Az ifjú gárdát*, a *Távol Moszkvától*, a *Távolban egy fehér vitorlát*, az *Új barázdát szánt az ekét*, no meg *Az új ember kovácsá-t*, melyet később már magyarul is *Pedagógiai poéma* címen adtak ki. Mit tudom én már, mi mindent olvastam még össze, a címükön kívül azonban semmi, de semmi nem maradt meg belőlük az emlékezetemben.⁴ Kötelezőnek éreztem magamra nézve, hogy a szovjet szocialista irodalomnak ezeket az örökbecsű alkotásait elolvassam, s bár többségük nyugodtan tekinthető ifjúsági irodalomnak, nagyon nehezem birkóztam velük. Hogy miért, erre most már nehezen tudnék választ találni. Biztosan nem az volt az ok, hogy kifinomult irodalmi ízlésem lett volna. Semmiféle irodalmi ízlésem nem volt, hiszen ezeken kívül, ha egyáltalán, alig-alig olvastam mást. Ahogy ez a gyerekekkel lenni szokott: a kötelező irodalom olvasása – s mindegy, hogy ez esetben én róttam ki magamra a penzumot – nincsen ínyükre, amíg azonban a kötelezőn túl nem jutottak, mást nem vesznek a kezükbe. A kötelező irodalom, mint tudjuk, eléri azután a célját: leszoktatja a gyerekeket az olvasásról. De mindegy is. Úgy tűnik, mintha a szocialista realista regényirodalom nyögvenyelős olvasása hosszú időre leszoktatott volna engem az irodalom-olvasásról általában. Úgy tűnik, mondom, mert ezt a talán valós, talán csak képzelt összefüggést a szovjet irodalom és a nem-olvasás között csak az utóbbi időkben véltem felfedezni. Meg kell vallanom, hogy irodalmi műveltségem rettenetes és elborzasztó hiányait csak igen lassan voltam képes aztán bepótolni.

³ A szerző *A zsarnoksága szépsége* című konferenciára utal természetesen, melyen az előadása is elhangzott [– a szerk.]

⁴ Hogy semmi, az talán túlzás. A nagy építkezésre Azsajev regényében emlékszem, emlékszem rá, hogy rettenetes körülmények között, éhezve, fázva hőiesen építenek talán valami gáz- vagy olajvezetékét. Talán nem is lett volna az építők élete sokkal rosszabb, ha a GULÁG-ot GULAG-ként írja le Azsajev. De bizonyára nem lettek volna olyan lelkesek. Viszont Azsajev valószínűleg nem kapott volna Sztálin-díjat, miután kieresztették a táborból.

De akárhogy legyen is, az olvasmányélmények felevenítésének terve csak egy módon lett volna kivitelezhető, ha újra elolvasom ezeket a regényeket. Hogy miért akartam megbüntetni magam, arra nem találok magyarázatot. De hozzá fogtam a terv kivitelezéséhez, kezdtem összegyűjteni a valaha olvasott regényeket, ott tornyosultak az íróasztalomon, aztán egy szép pillanatban felkaptam a fejem: Meg vagy te teljesen örülve? – kérdeztem magamtól. Két hét alatt el akarod mindezt olvasni? S egyáltalában: nincsen jobb olvasnivalód? Letettem hát a tervről, leszedtem a polcról Lukács szocialista realizmus-könyvét – megvolt, érdekes módon ezt nem lopta el senki –, s kezdtem nézegetni, vajon mit kezdenék vele. Majd mindent olvastam, amiről öreg mesterem írt e kötetben. Aztán hirtelen megakadt a szemem két könyvön: az egyik Fagyjev *Tizenkilencen*-je, a másik Bek *A volokalamszki országút*-ja. Ezekre a regényekre sem emlékeztem igazán, annyit azonban tudtam, hogy az első polgárháborús regény, a második pedig a Nagy Honvédő Háborúban, azaz a II. világháborúban játszódik, annak egy epizódját mutatja be, s emlékeim szerint mind a kettő olvasható. S még csak nem is hosszúak. Megvettem hát, s elkezdtem őket olvasni. Először *A volokalamszki országúttal* végeztem. Egyszerű, jól megírt háborús regény, a zászlóaljparancsnok, a kazah Momys Uli Baurdzsán igazi katona, aki egyetlen feladatot lát maga előtt, hogy egysége becsülettel helytálljon, s végrehajtsa azt a harci feladatot, melyet rábíztak. Lukács minden erőlködése ellenére sem képes elhiteni olvasójával, hogy magatartása bármiben különböznék a feladatát tökéletesen ellátni kívánó bármely más katonáétól. Momys Uli elvtárs nem a katonák szocialista öntudatára épít, hanem vasfegyelmet tart, azt követi meg alárendeltjeitől, hogy vakon kövessék feljebbvalóik parancsát. S ha a Moszkva felé törő német csapatok feltartóztatása számára nemcsak azért fontos, mert ezt kapta parancsba, hanem mert meg akarja akadályozni, hogy hazája fővárosa az ellenség kezére kerüljön, akkor sem különbözik más országok hadseregeinek tisztjeitől. A haza védelme minden katona legfőbb kötelessége. Abban sincsen semmi különös, s semmi sajátosan szocialista, ahogyan a zászlóaljparancsnok maga és katonái a német betolakodókról beszélnek. A modern társadalmak háborúiban nem szokás már tisztelni az ellenséget. Aki olvasta ezt a regényt, biztosan nem felejtette el azt a jelenetet, amikor Momys Uli Baurdzsán agyonlövöti az öncsonkító Barambajevet.

„Felelevenedett emlékezetemben minden szép és jó, amit csak Barambajevről tudtam. Eszembe jutott, milyen gondosan, ügyesen – akár a fegyvermester – szedte szét és rakta össze a géppuskát. Titokban milyen büszke voltam rá: lám, milyen nép vagyunk mi, kazáhok, megtanulunk a géppel bánni. Nem vagyok vadállat. Ember vagyok. És „Visszakozz”-t vezényeltem...

A lövésre emelt puskák mintha nem is leereszkedtek, hanem súlyos vasdarab gyanánt alázuhanak volna. S mintha az én szívemről is egy kő esett volna le.

– Barambajev – kiáltottam.

Megfordult és kérdő, még hitetlen, de már életre gyulladt szemekkel tekintett rám.

– Vedd fel a köpenyt!

– Én?

– Vedd fel! És lépj a sorba, a rajhoz!

Tétova mosoly ült az arcára, aztán felnevetett... A raj felé indult, két kézre kapva köpenyét, menetközben húzta magára, keze nem találta a köpeny ujjába.

Murin, a jólelkű, szemüveges Murin, kinek kezében reszketett a puská, leeresztett kezének csuklójával észrevétlen hívó mozdulatot tett: »Állj ide mellém!« – aztán bajtársiasan, barátságosan oldalba lökte. Barambajevből újra harcos, újra bajtárs lett.

Odaléptem hozzá, és megveregettem a vállát.

– Most már minden rendben lesz?

Barambajev bólintott, újra elnevette magát. És köröskörül mindenki mosolyogni kezdett. Mindenki megkönnyebbült...

Őn is megkönnyebbült, bizonyára [mondja Momys Uli a történetet lejegyző írónak – *V. M.*]. És azok is, akik ezt a történetet olvasni fogják, biztosan megkönnyebbülve lélegzenek fel, amikor eljutnak a »visszakozz« vezényszóig.

Hát nem így volt. Én ezt csak gondolatban láttam. Felvillant bennem, mint egy álom.

Másképp történt.

Mikor észrevettem, hogy Murin kezében reszket a puská, rákiabáltam:

– Reszketsz Murin?

Megremegett és aztán kiegyenesedve még jobban magához szorította a puská agyát; keményen célzott.

Megismételtem a vezényszót:

– A gyáva, hazaáruló esküszegőre, raj ... tüzelj!

És a gyávát föbelőtték.
Törjön pálcát felettem!”⁵

Nem is rossz. Írhatta volna Jókai vagy Verne Gyula is. Csak Lukácsot tudnám feledni! „Ámde, mint minden katonai kérdés, a fegyelem is a társadalom mindenkori osztályszerkezetének koncentrált visszfénye.” (270.) „A polgári hadseregek fegyelme tehát egyrészt arra való, hogy a parancsnoklás egységét és ezzel a harcoló csapatok átütőerejét fokozza, ugyanakkor azonban, és ettől elválaszthatatlanul, az osztályelnyomásnak, a kizsákmányolt osztályok félrevezetésének, az uralkodó osztályok anyagi és politikai érdekei és tagjaik egyéni érdekei érvényesülésének is eszköze.” (270-71.) Itt viszont, így Lukács, „egy specifikusan katonai eseten látjuk annak a lenini irányelvnek a megvalósulását, hogy a tömegek saját tapasztalataik révén nevelődnek a bolsevik fegyelmre.” (277.)⁶ Ebből talán elég is ennyi.

Bek regényét illetően egy dologgal még szívesen foglalkoztam volna. Érdekel, hogy miért olyan hangsúlyos a regényben Momys Uli Baurdzsánnak, és számos katonájának kazah nemzetisége. Magyarázatot azonban nem találtam rá.⁷

Aztán újraolvastam Fagyejev regényét, s meg kell vallanom, nem csalódtam; nem csaltak emlékeim: a regény nemcsak, hogy olvasható, hanem kifejezetten jó – volna, ha egyik főhősének történetében nem lenne valami nagyon zavaró elem: nem állna be valami törés, amit sem a hős jelleme, sem a történet nem indokol. Az író mintha írás közben, a regény vége felé hirtelen elha-

⁵ Bek: *A volokalamszki országút* (Gyöngyös Iván fordítása), Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1952.

⁶ Hogy tényleg igaz a tizedelés-történet, azt egészen a legutóbbi időkig eszembe sem jutott kétségbe vonni, valaki azonban nemrégiben azt állította, hogy nem igaz. Mindegy. Nem tudom, mi rosszabb: ha valaki tizedeltet, vagy ha olyan keménynek álmodja magát, hogy tizedeltetett és ezzel büszkélkedik.

⁷ Pontosabban ki tudok sok mindent találni, de bizonytalan vagyok. Még az is lehet, hogy nem szükséges semmi magyarázat. Miért ne lehetne a történet szóról szóra igaz? A legplauzibilisebb magyarázat azonban így hangzik: A Nagy Honvédő Háború idején a haza hirtelen megint Oroszország lett, csak hogy a Szovjetunió hazája kellett legyen más népeknek is. A fronton nem szovjet emberek harcoltak, hanem a Szovjetunió különböző nemzetiségű polgárai, oroszok, kazahok... Bonyolult a dolog. Mert azt tudjuk, hogy az ukránok közül sokan felszabadítóként várták a németeket, nem is beszélve a balti köztársaságok polgáraitól. A kazahokkal talán tényleg más volt a helyzet. Hommage aux Kazah?

tárolná magát hősetől, mintha hirtelen szükségét érezné, hogy ítéletet mondjon felette, elmarasztaló ítéletet. Valami itt nem stimmel, gondoltam. Rögeszmémme vált, hogy Fagyjev átírta a regényt. De szép is lenne, gondoltam, ha rögeszmémet valamivel alátámaszthatnám! Tulajdonképpen nyomozni szerettem volna. Abból indultam ki, hogy Fagyjevnek ez a kisregénye bizonyára nem sokkal a polgárháború után íródott, s ennek nemcsak azért kell így lennie, mert a polgárháborúról szól, hanem mert egyáltalán nem ideologikus, nem a vörösök oldalán harcoló partizánosztag magatartásának erkölcsi fölényét akarja bizonyítani az ellenféllel, a japánokkal és Kolcsak csapataival szemben; nem ítélt, hanem leír, eleven embereket ábrázol, nem pedig kötelező sémákat illusztrál figurái segítségével. Amikor ez a regény eredetileg íródott, láthatóan nem léteztek még a szocialista realizmus kötelező normái; megeshet, még a fogalom sem volt ismeretes. Pontosabban: mintha egyik főhőiséhez, a Mecsikhez való viszony hirtelen megváltozása fémjelezné azt a felemelő pillanatot, amikor megszületik a szocialista realizmus és elfogadtatja a maga normáit – gondolom, öntudatosan erőszakos eszközökkel. De szép is lenne, ha mindezt igazolni tudnám! Mert ez a Mecsik egy értelmiségi, aki tulajdonképpen arra vágyik, hogy ezek a durva, jólelkű, bátor, de persze műveletlen harcosok befogadják, s persze sehogy sem találja a helyét közöttük, kétségtelenül nem tehet mást, mint hogy menekül. De folyamatos menekülésében, amit egy nagy szerelem, s egy határozott lélekjelenlétre utaló nagy pillanat szakít meg, Mecsik minden frusztrációja ellenére sem utal arra semmi sem, hogy bajtársai árulójává legyen.

S akkor kezembe veszem Lukács írását, s váratlanul egy megjegyzésre bukkanok, mely szerint „Fagyjev elbeszéli valahol, hogy eredeti elgondolás szerint Mecsiknek öngyilkosnak kellett volna lennie, de a saját maga által teremtett alak logikája ellenszegült ennek a szándéknak és arra kényszerítette a szerzőt, hogy abban a formában fejezze be művét, ahogyan azt ma ismerjük. [Na, hát az alak logikája, az nem. Valami, valaki más. – *V. M.*] Azt hisszük: ez a befejezés igazabb és mélyebb, mint az eredetileg tervezett. Mert abban, hogy Mecsik a döntés pillanatában dezertál, jóval plasztikusabban és jellegzetesebben fejeződik ki az általa képviselt történelmi típus tökéletes emberi és politikai csődje, mint az öngyilkosságban. [...] [M]egfosztaná

a Mecsikről és típusáról alkotott képet néhány olyan fontos vonástól [...], amely e képet teljessé teszi.” (88-89.) Tisztelt hallgatóságom, gondolom, elborzadt ettől a szövegtől. Hogy Mecsik nem Mecsik, hanem egy emberileg és történelmileg csődbe jutott történelmi típus. Az, aki nem olvasta a regényt, az is érzi ennek a hangnak a tökéletes hamisságát. Én azonban, mire a szövegben idáig jutottam, hozzászoktam már a hanghoz, tudomásul vettem, hogy Lukács beleélte magát azokba a sémákba, melyeknek segítségével elrendezte magában Fagyjev regényének világát. Ennek megfelelően Mecsik, a kétes jellemű intellektuel így vagy úgy vereségre ítéltetett. Fagyjev Lukács szerint a lehető legegyszerűbben és legérzékeltetőbben ábrázolta azt, „hogyan gázol a sárba egy típust a történelmi szükségszerűség,” (89.) vagy más helyütt, még szebben: hogyan „tapos széjjel a történelem” „egy undorító varangyot” (93.). Nem zavart már az értelmiségi öngyűlölet sem: pontosan tudtam, hogy Lukács Mecsikben öntudatlanul (de vajon tényleg öntudatlanul-e?) önmagára ismert, arra az intellektuelre, aki akkor már több mint húsz éve mindent megtett azért, hogy „a világtörténelem élcsapata” maradéktalanul elfogadjja őt, ami persze soha nem következett be. A kommunisták időnként felhasználták a javíthatatlan intellektuelt, de igazából soha nem fogadták be maguk közé. Igaz, s ez – ma már legalábbis – szememben nem szolgál mentségére, Lukács soha nem menekült, újból és újból igyekezett bizonytságot tenni párthűségéről.

Az idézett szövegben nem ez keltette fel a figyelmemet. Megörültem annak, hogy magyarázatot találtam a regény végén bekövetkezett törésre. Fagyjev regénye eredetileg bizonyára drámaian ábrázolt egy *valóságos* konfliktust: a gyötrődő, kétségekkel teli intellektuel kétségbeesett törekvését arra, hogy beilleszkedjék a semmi kétséget nem ismerő harcosok közösségébe,⁸ s ennek a törekvésnek a tökéletes csődjét. Mert Mecsik idegen maradt az után is, hogy bebizonyította harcra termettségét. S ezen keresztül Fagyjev, akkor talán még író,⁹ a szónak művész-író értelmében

⁸ Nem az ügy iránt nem ismertek kétséget. Az ügyről ebben a regényben szó sincs. Saját magukat illetően nem voltak kétségeik.

⁹ Mert hogy *Az ifjú gárda* megírásakor már nem volt az. Már csak a párt harcosa volt. Ennyire emlékszem még a regényre. Köszönet György Péternek, aki elővette ketyeréjét [tudniillik a konferencián, az előadás közben – a szerk.], s ellenőrizte, melyik mikor íródott a két regény közül. A *Tizenkilencen* valamikor a

arra tesz kísérletet, hogy érzékeltesse, milyen nehéz is a reflektáló embernek a párt katonájává válnia.

„Nincs más hátra, magad mégy ki – mondta Levinszon Baklanovnak. – [...] Végy valakit magadhoz, és indulj el szürkület előtt.

– Kit vigyek magammal? – kérdezte Baklanov. Igyekezett komoly és gondterhes arcot vágni, bár belül csak úgy égett a harci kedvtől; mint Levinszon, ő is azt hitte, hogy az igazi érzéseket el kell rejtteni.

– Akit akarsz... talán az újat, aki Kubraknál van... Mecsiket, mi? Mindjárt ki is próbálhatod, miféle. Nem sok jót beszélnek róla, talán ok nélkül...

Mecsiknek kapóra jött ez a felderítés. Most úgy látszott, egyetlen bátor fogással kitörhet [...] az ostoba körből.”

„[...] a mellékutcából négy fegyveres japán fordult ki. Baklanov feloldított, villámgyorsan a revolveréhez kapott, és közvetlen közelsről kétszer rájuk lőtt. Mecsik látta, hogy két japán hátából véres cafatok repültek szét; aztán végigvágódtak a földön. A harmadik töltény ferdére állt, és a revolver csütörtököt mondott. A megmaradtak közül az egyik japán elrohant, a másik azonban lekapta fegyverét, de Mecsik ugyanabban a pillanatban, valami új erőnek engedelmességgel, mely a félelemnél is erősebbnek bizonyult, többször egymás után rálőtt. Az utolsó golyók már a porban fetrengő japánt találták.”

„Néhány perc múlva Baklanov elnevette magát.

– Ezt szépen megcsináltuk! Velük együtt egy faluban! Hanem te, barátocskám, derék legény vagy. Nem is vártam volna tőled. Nélküled szitává lőnek.”¹⁰

Nem állítanám, hogy a szöveg remekbeszabott. De az eredetivel nem volt dolgom, csak a fordítással. Amibe különben bizonyára később is belepancsoltak. Lukács két olyan szöveghelyet is idéz, ahol a bányász beosztottjai és a környék parasztjai quasi zsidóz-

húsas években, *Az ifjú gárda* 1946-ban. Csodálom Gy. P.-t. Ő a zsebketyerén is megtalálta ezt, én az asztalin sem.

¹⁰ Fagyjev: *Tizenkilencen* (Madarász Emil fordítása) Európa Könyvkiadó, Bp., 1961. 89. A továbbiakban a Fagyjev regényéből való idézeteket csak zárójelben jelzem – az oldalszám előtt egy „F” betűjellel.

nak. „Zsivány – gondolta magában a küldönc, fájdalmasan hunyorgatva és szokásból hozzátette: minden zsidó zsivány.” (74.) Meg: „Érti a dolgát ez a zsidó.” (74.) Ez a két kiszólás az általam olvasott kiadásból hiányzik. De bármilyen pancsolt legyen is a szöveg, annyi egyértelműen kiderül belőle, hogy Baklanov, Levinszonnak, a parancsnoknak a helyettese maga is kénytelen volt belátni: Mecsik hasznos tagja a partizánosztagnak. Mecsik kételyei persze nem múltak. Másfajta ember volt, mint a többiek. Beszél is erről Levinszonnak, aki – s ez nagyon lényeges – megérti Mecsiket. Hiszen maga is értelmiségi, s neki is időre volt szüksége, amíg annak idején nagy fáradtsággal képessé vált urrá lenni kételyein. S Levinszon azzal is tisztában van, hogy erre most, meglehetősen reménytelen helyzetükben Mecsiknek nem lehet ideje. S az is világos, hogy Levinszon kételyeit legyűrte ugyan, de magányos maradt. Ezért is volt kénytelen elrejtetni igazi érzelmeit. (Igaz, Lukács elmagyarázza nekünk, hogy a „forradalmár magányosságának, önmagára utaltságának semmi köze sincs a polgári világ formálisan hasonló jelenségeihez. ... Egyedül a tömegek tudatosságának társadalmilag és történelmileg meghatározott állapota az, amely e hősökre rányomja a magányosság bélyegét.” [84.]) Mecsik még nem képes elrejtetni érzelmeit, ezért elpanaszolja Levinszonnak:

„Senkivel sem tudok itt összebarátkozni, senki sem segít rajtam, hát tehetek én róla? Kitárt szívvel közeledtem mindegyikhez, de folyton csak durvaságokba ütköztem, kigúnyoltak, komizkodtak velem, pedig együtt voltam velük a harcban, és súlyosan megsebesültem, hiszen tudja... Én most már senkinek sem hiszek, tudom, ha erősebb volnék, hallgatnának rám, félnének tőlem, mert itt mindenki csak azt nézi, mindenki csak azzal törődik, hogy a bendőjét teletömje, még ha a bajtársát lopná is meg. Mással nem törődnek... sokszor egyenesen azt hiszem, hogy ha ezeket holnap a véletlen Kolcsakhoz sodorná, éppúgy szolgálnák Kolcsakot, és ugyanolyan vadállati kegyetlenséggel bánnának a többivel, én azonban erre nem vagyok képes. Képtelen vagyok rá!” (F. 129-130.)

Igazágtalan volna Mecsik? Mindegy is. Az bizonyos, hogy az értelmiségiek szokásához híven, *túlálaltalánosít*. De nem abban különbözik Levinszontól, Lukács szerint az osztag két kom-

munistájának egyikétől – meg kell jegyezzem, hogy Levinszon kommunista voltáról egyetlen szó sem hangzik el a regényben –, hogy ő kételkedik. Levinszonnak is vannak kételyei (ki tudja, hogy az átírás során mi mindent kellett Fagyevnek a szövegből kihúznia), hanem abban, hogy hangot is ad kételyeinek, még-hozzá annak az egyetlen embernek beszél erről, akiről sejti, hogy megérti őt. Az utolsó pillanatig minden kételye, rossz érzése, frusztrációja ellenére sem utal rá semmi, hogy ennek az embernek dezertorré, árulóvá kell válnia.

„Mecsiket elsodorta az ár, középen rohant. Nemcsak, hogy nem félt, de elveszítette minden képességét, hogy saját gondolataival és tetteivel foglalkozzék [...]” (F 158.)

S most hadd álljak meg ismét egy pillanatra. Hadd idézzem Lukácsot. „Finom vonása ennek a képnek, hogy mindebben jelentős szerepet játszik Mecsik testi rátermettségének hiánya, ügyetlensége. E mozzanat finomságát pedig az adja, hogy Fagyev Levinszonnal kapcsolatban is célzást tesz ilyesmire, ott, ahol Levinszon visszatekint életére.”¹¹ Levinszon azonban, amikor új feladata előtt állott, az ügy érdekében világos osztálytudatából fakadó vasenergiával legyőzte spontán alkalmatlanságát és feladatának betöltésére képes vezetővé nevelte magát; ezzel szemben Mecsik szerelmes a maga fogyatékoságaiba, különösen pedig azok világnézeti gyökereibe, s még álmában sem gondol arra, hogy erkölcsileg átformálja magát.” (88.) A regény szerint Mecsik ugyan Varjába volt szerelmes, nem pedig fogyatékoságainak világnézeti gyökereibe, s – hogy most már visszatérjek Fagyev szövegéhez – láthatóan képes volt arra is, hogy a döntő pillanatban mégse önmagával foglalkozzék:

„Nem látott maga előtt mást, mint egy jól ismert hátat és bozontos fejet. Érezte, hogy a Nyivka [ez a lova – *V. M.*] nem marad el, hogy az ellenség menekül, hogy a többivel együtt utol kell érnie az ellenséget, és nem szabad elmaradnia az ismerős háttól.” (F 158.)

¹¹ Itt kiderül, hogy Levinszon zsidónak született. Hogy máig is zsidónak nézi környezete, azt valaki – mint mondtam – kihúzta a szövegből. Levinszon elvtárs elsősorban kommunista és csak másodsorban zsidó.

Fogyatékoságainak világnézeti gyökerei azonban oly mélyre nyúltak, hogy eltévedt.

„A faluból néhány lovas partizán jött vele szembe.

– Morozka lovát megölték... – mondta Mecsik, amikor össetalálkoztak.

Senki nem válaszolt. Egy partizán gyanakvó pillantással mérte végig, mintha azt kérdezné: »Hol lógtál, amikor mi itt verekedtünk?« Mecsik elkomorodva folytatta útját, teli volt rossz előérzettel.” (F 160.)

„– Á-á... édes barátom! – kiáltotta Morozka részeg és tette-tett elragadtatással, amikor meglátta Mecsiket. – Hová még? Hová? Ne félj, nem verünk meg... Igyál velünk... A tűz égessen meg, úgyis együtt fogunk elpusztulni!

A tömeg körülvette Mecsiket. Átölelték, hozzádörgölték jámbor, részeg arcukat, ráleheltek pálinkaszagú leheletüket, valaki egy üveg pálinkát és egy megkezdett uborkát nyomott a kezébe.” (F 163.)

S megint Lukács: „Fagyev – igen helyesen – úgy ábrázolja Mecsiket, mint aki üres gondolati játékot űz az öngyilkossággal.” (89.)

Igen, talán tényleg így ábrázolja az általam olvasott szövegben... Csakhogy ez a regény utolsó oldalain történik, amikor az egész szakasz helyzete reménytelen már, s hirtelen, meglepetésünkre, egy egészen más Mecsik képe rajzolódik ki előttünk. Egy gyáva árulóé, ha nem is, ahogyan Lukács állítja, egy dezertőré. Nem tudom, hogyan fejeződött volna be a regény, ha Fagyev tartja magát eredeti tervéhez. Számomra minden, csak nem elképzelhetetlen, hogy megíródott a regénynek az az eredeti variánsa, ahol Mecsik, miután rájött, hogy végzetes hibát követett el, öngyilkos lesz. Ki tudja, nem íratták-e át Fagyevvel a regényt? De ez a mondat, az öngyilkossággal folytatott üres gondolati játékkal, kísértetiesen emlékeztet engem egy, az orosz polgárháborút nem sokkal megelőző december 15-i naplóbejegyzésre: „Die Krise scheint zu Ende zu sein. Ich habe mich in Erkenntnistheorie und Frivolität geflüchtet. Es wird gehen – fürchte ich. Denn das ist geblieben: ich empfinde mein »Leben«, mein »Weiterlebenkönnen« als Décadence; durch Selbstmord

wäre ich lebend, auf der Höhe meines Wesens, konsequent. So ist alles ein trister Kompromiss und ein Verkommen.”¹²

Lukács elborzasztó, felfoghatatlanul ízléstelen gyűlölete a reflektáló értelmiségivel szemben vitathatatlanul öngyűlölet. És valóban frivol. Önmagával szembeni gyűlölete abban a pillanatban, amikor megírja a *Nagy orosz realisták* második, a szocialista realizmusról szóló kötetét, nem éppen indokolatlan. Hosszú ideig abban a hitben ringattam magam, hogy alkotó életének mélypontja *Az ész trónfosztása* és *A polgári ideológia válsága* volt. Ma valahogy úgy érzem, hogy a *Szocialista realizmus* mindenél rosszabb. Őszintén be kell vallanom azonban, hogy nem volt erőm e kötet olyan írásait is elolvasni, amelyek a korszak legrosszabb regényeiről szólnak. Sztálin ölebeinek igazi apró nyulacskáiról. Azok esetében Lukácsnak bizonyára sikerült azt olvasnia, ami írva vagyon. A tömény, hazug hülyeséget. De a nyulacskák bosszút álltak: Lukács kénytelen volt elefántnak láttatni őket. Csakis azért, mert vörös volt a farkuk. De vajon tényleg vörös-e az elefántok farka? Merthogy a páviának segge tényleg vörös.

¹² Lukács György: *Napló – Tagebuch (1910–11) Das Gericht (1913)* (sajtó alá rendezte: Lendvai L. Ferenc.) Akadémiai Kiadó, Bp. udapest, 1981. 55. Az idézett szöveg magyar fordítása: „A válság, úgy látszik, véget ért. Az ismeretelméletbe és frivolitásba menekültem. Attól félek – sikerülni fog. Mert csak ez maradt: én úgy érzékelem »életemet«, »továbbélni-tudásomat« mint dekadenciát; az öngyilkosság által elevenné váltam volna, lényegem magasán, következetesen. Így minden csupán szomorú kompromisszum és kimúlás.”

Goretity József

Szonya Marmeladova „munka közben”

*Viktor Jerofejev Az orosz széplány
című regényéről*

Amint az Viktor Jerofejev *A jó Sztálin*¹ című, önéletrajzi ihletésű dokumentumregényéből tudható, az 1979-es év jelentős fordulatot hozott a korabeli szovjet irodalmi életbe. Minden egy fogorvosi rendelőben kezdődött: Viktor Jerofejev, az akkor még kezdőnek számító író, aki még csak néhány, botrányszagúnak érződő, a korabeli hivatalos irodalom szempontjából a közölhetőség és közölhetetlenség határmezsgyéjén mozgó kisebb írásával jelentkezett, egy fogorvosi rendelőben az akkor már ismertnek számító, ám külföldi kapcsolatai és anyja láger-múltja miatt politikailag „gyanúsnak” értékelt Vaszilij Akszjonov mellett kapott helyet. A két író a fogorvosi székek, fúrók és műszerek kissé szürreálisan ható környezetében beszélgetésbe elegyedve megállapodott arról, hogy összeállítanak egy olyan irodalmi almanachot, amelyben a sematikus szovjet irodalomtól különböző, a hivatalos ideológiát (egyáltalán, semmilyen ideológiát) nem közvetítő, valóban csak az esztétikai követelményeknek megfelelő, a szerkesztőségek által visszautasított írásokat közölnének. Lényegében tehát olyan szamizdatos kiadvány terve született meg, amelyben az egyetlen kritérium az irodalmi érték, és nem számít sem a szerző politikai nézete, sem valamely irodalmi iskolához való tartozása. Egy ilyen kiadvány megjelentetése a korabeli Szovjetunióban nyilvánvalóan csak a cenzúra megkerülésével volt lehetséges, és valószínűsíthetően (irodalom)politikai botrányt generálhatott. A terv kiötlői bevonták a szervezésbe a krasznojarszki származású, már önálló elbeszéléskötettel rendelkező vagányt,

¹ Viktor Jerofejev: *A jó Sztálin* (Goretity József fordítása). Európa, Bp., 2005.

Jevgenyij Popovot, majd később az orosz posztmodern irodalom egyik megteremtőjeként számon tartott leningrádi író, Andrej Bitovot, valamint az abháziai Marquezként emlegetett kiváló prózaíró, Fazil Iszkandert.

A munka elindult: a kötet szerkesztői és szerzői rendszeresen találkoztak Akszjonov néhai édesanyjának, Jevgenyija Ginzburgnak a lakásán, és lassanként összeállt a szigorúan megtervezett könyv: egy hatalmas méretű és terjedelmű, zöld kartonpapírból összefűzött könyv, minden kartonlapra négy-négy A/4-es lap ragasztva, rajtuk a cenzúrázatlan írásokkal. A Metropol-almanach néven elhíresült, tizenkét példányban megjelentetett kiadvány 1979 elejére készült el, olyan szerzők részvételével, mint – hogy csak az ismertebbeket említsem – Juz Aleskovszkij, John Updike, Bella Ahmadulina, Andrej Voznyeszenszkij, Vlagyimir Viszockij, Fridrih Gorenstejn, Jurij Kublanovszkij, Szemjon Lipkin, Inna Lisznyanszkaja, Genrih Szapgir. Az írások hangvétele, stílusa és témája nyilvánvalóan provokatív volt a Brezsnyev-féle „pangás” időszakának lapos, hivatalos irodalmi közegében. Nyíltan, az irodalmi nyelven kívülinek felfogott szleng-kifejezésekkel, obszcenitásokkal beszéltek az írások a szovjet társadalom lumpenjeiről, csavargóiról, a párt-elithez tartozó valós és kitalált személyek viselt dolgairól. Hogy csak néhányat említsek a sokkolónak ható írások közül: helyet kapott a kötetben Jevgenyij Popov *Ördögi tucatnyi elbeszélés* című, tizenhárom novellából álló ciklusa, Viktor Jerofejev *A Büdi Boszorkány* című novellája, Fazil Iszkander *A nagy szex kis gigásza* című írása, Juz Aleskovszkij *Leszbikus ének* című verse.

Külön provokációként hatott a könyv előszava, amelyben a szerzők egyfelől kijelentették, hogy a kötet kéziratos formában jelent meg, és nyomdai úton történő kiadása esetén semmiféle változtatás nem hajtható végre rajta. Másfelől, valamiféle naiv pluralista szemlélet jegyében azt állították, hogy a kötetben szereplő szerzők nem alkotnak egységes csoportosulást vagy iskolát, az egyetlen dolog, ami összefűzi őket, annak tudata és elfogadása, hogy „kizárólag a szerző felel a saját művéért; az ilyen felelősségvállalás jogát pedig szentnek tartjuk”. És végül egy szarkasztikus, kópés megnyilvánulás a könyv „műszaki” állapotára vonatkozóan: „Kérjük, lapozáskor tartózkodjanak a hirtelen mozdulatoktól.”²

² Lityeraturnij almanah Metropol. „Podkova”, „Dekont+”, Moszkva, 1999. 12.

A Metropol-almanach megjelenését természetesen óriási botrány követte. A kötet összeállítói könyvbemutatót szerveztek a Ritmus étteremben, a hatóságok azonban, miután tudomást szereztek a bemutató tervéről, az éttermet „egészségügyi nap” címszóval (mondván, csótányt találtak a helyiségben) bezáratták. A könyv létrehozásában vétkes három „főkolompost”, Jerofejev, Popovot és Akszjonovot kihallgatásra rendelték az Írószövetségbe és kizárták őket a szervezetből. Mivel az összeállítók néhány példányt külföldre juttattak az almanachból, megvolt a veszélye, hogy ténykedésüket államellenes bűncselekménynek fogják minősíteni. A Szovjetunióban mint írók ellehetetlenültek, Popov és Jerofejev előtt hosszú időre megszűnt minden publikálási lehetőség, Akszjonov elkezdte szervezni amerikai emigrációját, Jerofejevet elbocsátották állásából. Jerofejev helyzete annál is inkább kényes volt, mivel ő „nómenklatúra” családból származott: apja a szovjet külügy oszlopos tagja volt, valamikor Molotov titkáráként dolgozott, 1979-ben pedig Bécsben teljesített diplomáciai szolgálatot. A botrány kirobbanásakor a külügyminisztérium az apját visszahívta posztjáról, és azzal bízta meg, „dolgozza meg” a fiát, vegye rá, hogy írjon egy bűnbánó, az almanachot visszavonó nyilatkozatot, amely így megbontaná a „metropolosok” egységét. A nyilatkozat megírására nem került sor, ennek következtében Jerofejev apja „parkolópályára” került a minisztériumban, az ifjú író pedig végképp kívül rekedt az irodalmi életen.

A Metropol-almanach jelentősége – amint az az almanach 1999-es, immár legális kiadásának előszavából kiderül – elsősorban abban állt, hogy a „pangás” időszakában felvette a harcot a pangás szellemisége ellen, s ezzel hivatalosan is megszületett a nem-hivatalos, újhullámos orosz irodalom. 1989-ben, tehát a Metropol első megjelenésének tizedik évfordulóján, a peresztrojka végén, a Szovjetunió összeomlásának előestéjén Viktor Jerofejev közreadta nagy vihart kavart esszéjét, a *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* címűt.³ Jerofejev ebben az írásban tényként konstatálja azt, ami a Metropol-botrány idején legfeljebb álmoként fogalmazódhatott meg, hogy tudniillik összeomlott az a bizonyos „nagy szovjet irodalom”, amely a Szovjetunióban – és

³ V. Jerofejev: *Pominki po szovetszkij lityerature*. In: Uő: *Sztrasnij szud. Roman, rasszkazi, malenykije essze*. Moszkva, 1996. 422–434.

nálunk, Magyarországon is – monopolizálta az irodalmat, sok ezer példányszámban jelent meg, manipulálta az emberek tudatát, s ahelyett, hogy esztétikai értékeket közvetített volna, úgy szolgálta ki a hivatalos ideológiát, hogy közben tehetséges, valódi írók holttestén (konkrét és metaforikus értelemben egyaránt) gázolt át. A *Halotti beszéd...*-ben a szerző a szovjet irodalomnak alapvetően három formáját különíti el: 1) a hivatalos irodalmat – amelynek forrásvidéke a sztálinizmus, és a hivatalos ideológia sulykolásával az „új ember” kimunkálása a célja (Alekszej Tolsztoj, Solohov, Fagyjev, Fegyin, Gladkov, Gajdar); 2) a „falusi” irodalmat – amely a patriotizmusra és a népi-nemzeti érzületre építve az idegengyűlöletre (elsősorban Nyugat-ellenességre), az ifjúság körében megtapasztalható új, szubkulturális életformák elutasítására „nevelt” (Abramov, Belov, Raszputyin, részben Szolzsenyicin); 3) a liberális irodalmat – amely a hetvenes években virágzott, és valamiféle rosszul értelmezett „igazmondásra” épített (Jevtusenko, Okudzsava, Trifonov). A „falusi” irodalom egyes képviselői (például Raszputyin) a peresztrojka idején és a rendszerváltást követően szélsőséges nacionalista irányba mozdultak el, a liberálisok egy része (Satrov, Ribakov) pedig a peresztrojka ideje alatt igen népszerűek voltak, majd a rendszerváltást követően (mivel nem maradt *mivel* szemben opposícióban állniuk) érdektelenné váltak.

Felmerülhet a kérdés, hogy a szovjethatalmat miért éppen az irodalmi élet hivatalostól eltérő, alternatív jelenségei bősítették fel ennyire – még ha tudunk is például az 1974-es, szerencsétlenül járt szabadtéri képzőművészeti kiállításról, amelyet a hatalom emberei buldózerekkel semmisítettek meg –, miért éppen az irodalomra akarta kiterjeszteni olyan módon a monopóliumát, mint a gabonakivitelre vagy a szeszfőzésre. Abram Terc (Andrej Szinyavszkij) ezzel kapcsolatban azt állítja,⁴ hogy mindennek az oka maga az irodalom, mivel minden valamirevaló irodalmi mű a határok lerombolásáról szól. Minden, önmagára valamit is adó író bizonyos értelemben diverzáns, az általa használt nyelv a hatalom, az ideológia szemszögéből illetlen nyelv, a nyíltság nyelve, végső soron kilépés a nyelvből. Miközben Szinyavszkijnak

⁴ Abram Terc: *Lityeraturnij processz v Rosszii*. In: Uő: *Putyesesztvije po csornuju recsku*. Moszkva, 1999. 169–205.

kétségtelenül igaza van nyelvfilozófiai szempontból, a felmerült kérdésre adandó válaszunkat ki kell egészítsük Mihail Berg kultúratörténeti szempontokat figyelembe vevő álláspontjával is.⁵ Berg szerint az orosz kultúra – mindamellett, hogy milyen erőteljesek benne az ikonfestészetre visszavezethető képzőművészeti tradíciók vagy a pravoszláv liturgikus zenei hagyományok – alapvetően irodalomközpontú, abból a szempontból is, hogy az írott szónak mindig is nagyobb jelentősége volt Oroszországban a más jelrendszereket használó művészetekkel szemben, meg abból a szempontból is, hogy az orosz irodalom zárt, önreflexív jellegű. Mindezt Berg az orosz világi írásbeliség megjelenéséig vezeti vissza, és olyan kultúratörténeti okait említi, mint a szóhoz való szakrális viszony, az írónak mint szellemi vezérnek, sőt prófétának elfogadása, az értelmiség-nép opposíciónak korai megjelenése, valamint az erkölcsi tilalmak azon rendszerének kialakulása, amelynek alapja a szégyenérzet.

Mindebből természetesen az is következik – tehetjük hozzá most már mi magunk –, hogy az orosz irodalom – különösen a XIX. századi „aranykor” irodalma – az esetek többségében, önszántából vagy kénytelen-kelletlen, magára vállalt olyan feladatokat is, amelyek a nyugat-európai kultúrákban nem az irodalomra tartoznak. Az orosz irodalom felvállalta a szociológia, a történetfilozófia, az antropológia, az etika, sőt a vallásfilozófia vagy a prófécia szerepét is. Ugyanakkor az orosz irodalomnak ez a plusz szerepvállalása – bármennyire is különlegességgel szolgált a nyugat-európai értelmiség számára – egyfelől nem feltétlenül tudta megvalósítani eredeti célját (a társadalmi igazságtalanságok megszüntetését, a „megalázottak és megszomorítottak” felemelését, az erkölcsnemesítést, az ember jobbá tételét, vallásos újjászületését). Sőt, törekvései éppen az ellentétükbe fordultak: nem véletlenül állította a kolimai légereket megjárt Varlam Salamov, hogy „a XIX. századi orosz humanista írók lelkét nagy bűn terheli, a XX. században az ő zászlajuk alatt kiontott emberi vér bűne... Valamennyi terrorista tolsztojánus és vegetáriánus volt, valamennyi fanatikus az orosz humanisták tanítványa”.⁶

⁵ Mihail Berg: *Az irodalom-központúság kialakulásának tendenciája az orosz kultúrában*. Kalligram, 2007. június, 62-75.

⁶ Varlam Salamov: *Kolima. Történetek a sztálini légerekből* (Gereben Ágnes, Ma-

Másfelől a plusz szerepvállalás nem feltétlenül tett jót az orosz irodalomnak mint esztétikai fenoménnek sem, hiszen az adott mű megítélésébe az esztétikai értékmérők mellett vagy azok ellenében egyéb szempontok is erőteljesen belejátszottak. Az orosz irodalom történetének persze akadtak olyan periódusai (a századforduló irodalmának bizonyos jelenségei, az orosz avantgárd egyes irányai), amelyekben az esztétizáló törekvések domináltak a moralizálókkal szemben.

Ha most visszatérünk Viktor Jerofejev *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* című esszéjéhez, azt láthatjuk, hogy a szerző a szovjet irodalom három alapvető típusát nem csupán a bennük megnyilvánuló politikai ideológiák miatt utasítja el, hanem amiatt is, hogy folytatják az orosz irodalom „szupermoralista” jellegét. Nyilvánvaló, hogy a szovjet ideológián nyugvó moralizálás és az alapvetően pravoszláv alapú moralizálás között óriási távolság van,⁷ az azonban kétségtelen, hogy mind a szovjet irodalom, mind a XIX. századi klasszikus orosz irodalom fenntartotta azt a látszatot, amelyet Jevtusenko fogalmazott meg, hogy tudniillik „A költő Oroszországban több mint költő”. Amikor Jerofejev az esszéjében megidézi ezt a mondatot, megfogalmazza abbéli meggyőződését, hogy Jevtusenko nem veszi észre: kijelentésével éppen azt állítja, hogy a költő, mivel több akar lenni, mint költő, inkább kevesebb lesz. Ezt követően jut el Jerofejev annak az – egyébként Vladimir Nabokov írásművészetére visszautaló – *ars poetica*ként is felfogható tételnek a megfogalmazásához, hogy a költőnek nem többnek és nem kevesebbnek mint költőnek, következőképpen az irodalomnak nem többnek és nem kevesebbnek mint irodalomnak kell lennie.

Lényegében ennek az elképzelésnek jegyében kezdte írni már a Metropol-botrányt követően, 1980-ban *Az orosz széplány* című regényét,⁸ amely minden hibájával együtt is az orosz irodalmi „új hullám” egyik emblematikus művévé vált.

Viktor Jerofejev minden írásában, így *Az orosz széplányban*

ráz László, Osztotics Judit, Osztovits Ágnes, Rab Zsuzsa fordítása). Szabad Tér – Európa, 1989.

⁷ Részben erről szól Jerofejev *A humanizmus bukása 2.* című írása. Lásd: V. Jerofejev: *Krusenyije gumanyizma 2.* In: Uő: *Sztrasnij szud.* Moszkva, 1996. 440–444.

⁸ V. Jerofejev: *Az orosz széplány* (Bratka László fordítása). Európa, Bp., 1996.

is valójában a sokkolás művészetét műveli. Erre vall a regény témaválasztása: a Brezsnyev-érában, a nómenklatúra köreiben „közkedvelt” prostituáltról szól a történet, pontosabban a könyv nem más, mint a hősnőnek, Irina Tarakanovának a vallomása. Jerofejev tisztában volt azzal, hogy a Brezsnyev-korszakban, amikor a prostitúció Szovjetunió-béli létezésének pusztá említése is tabu volt, csak sokkoló lehet. Prűd volt a kor, prűd volt a kor irodalma, a szovjet irodalom a szexualitást – mint burzsoá metelyt – gyakorlatilag nem ábrázolta. Az is tény persze, hogy egyáltalán az orosz irodalom keveset foglalkozik a szexualitással: a klasszikus orosz irodalomból viszonylag kevés olyan szöveget ismerünk, amelynek erotikus tartalma volna.⁹ Ezt állapítja meg maga Jerofejev is a Nabokov *Lolitájáról* írott tanulmányában,¹⁰ és természetesen az sem véletlen, hogy ő írta az első orosz tanulmányt Sade márkiról, illetve hogy esszéjét írt az orosz népi szexualitásról, illetve egy másikat Vaszilij Rozanovról, a századelő filozófusáról, aki különösen *A holdfény emberei* című munkájában a szexualitás apoteózisát alkotta meg. A *Dosztojevszkij hite és humanizmusa* című tanulmányában¹¹ pedig arra a helyzetre hívja fel a figyelmet, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben Szonya Marmeladovát, akit a szerző prostituáltként nevez, képtelenség prostituáltként elképzelni, képtelenség belátni, hogy egy Luzsin- vagy Szvidrigajlov-féle alak pénzen megveheti. Szonya Marmeladova az állítólag „munkahelyéül” is szolgáló lakásán fogadja Raszkolnyikovot, az egyetemista fiatalembert, akivel szeretkezés helyett Biblia-olvasásba kezd. Jerofejev ezt a – véleménye szerint életidegen, képtelen – helyzetet az orosz irodalom, jelen esetben Dosztojevszkij szupermoralizmusa számlájára írja, és *Az orosz széplányban* már a témaválasztás révén élesen szembehelyezkedik e felfogással.

De Jerofejev a regényben el akar kerülni minden irányzatosságot is, és ennek érdekében szakít a hagyományos elbeszélői móddal. A szöveget a már említett Rozanov, valamint a századelő

⁹ Nemrégiben jelent meg magyarul M. Nagy Miklós szerkesztésében egy kitűnő válogatás az orosz erotikus irodalomból. Lásd: M. Nagy Miklós (szerk.): *Orosz Erato. Szendvics vörös kaviárral*. Noran, Bp., 2006.

¹⁰ V. Jerofejev: *V poizskab potyerjannovo raja (Russzkij metaroman V. Nabokova)*. In: Uő: *V labirintye prokljatih voproszov*. Essze. Moszkva, 1996. 141–185.

¹¹ V. Jerofejev: *Vera i gumanizizm Dosztujevskovo*. In: Uő: *V labirintye prokljatih voproszov*. Id. kiad. 49–76.

másik jelentős orosz filozófusa, Lev Szesztov szellemében alkotja meg, egyértelműen a fragmentaritást téve meg a lineáris elbeszélés helyett szövegszervező elvvé. Rozanov és Szesztov írásmódjának beemelése a regénybe két másik következménnyel is jár. A Rozanov-féle elbeszélői magatartásból átveszi a szerzőnek mint jelentéktelen, silány alaknak beállítását,¹² s ezzel nemcsak azt éri el, hogy egyfajta polifonikus eljárással a saját szövegbe kódolja az adott szövegre adható olvasói reakciókat is, hanem azt is, hogy az idézett Jevtusenko-megállapítással szemben érzékeltesse: az író nem több, mint író. A Szesztov-írásokból *Az alaptalan apoteózisa* című,¹³ a Csehov-novellákról szóló munka hatása érzik a leginkább Jerofejev regényén: Szesztov a Csehov-féle fragmentáris írásmód egyik legfontosabb erényének azt tartotta, hogy Csehov nyíltan fel tudta vállalni a szerzői önellentmondást, azt, hogy semmiféle ideológiához, filozófiához, irányultsághoz az írásai nem köthetők.

Mindeközben alkalmazza Jerofejev azt a XIX. századi orosz irodalomból leginkább Gogoltól, majd a XX. század elejéről Beljítől, Remizovtól, Zosczenkótól, Zamjatyintól és másoktól ismert elbeszélői fogást, amelyet szkáz-technikaként ismer az irodalomtudomány. Ennek megfelelően Jerofejev elbeszélője, Irina Tarakanova bármennyire is E/1 elbeszélői formában szólal meg és bármennyire is a saját történetét mondja el, inkompetens elbeszélőnek bizonyul, mindent alulnézeti perspektívából láttat, mondatai tele vannak beszélt nyelvi fordulatokkal, káromkodásokkal, trágárságokkal – mindazzal, amit Mihail Bahtyin a karnevalizációról kialakított koncepciójában „groteszk realizmus”-ként határozott meg.

Az eddigiekből is kitetszik, hogy Jerofejev *Az orosz széplányban* erősen épít az intertextualitásra, szövegalkotói módszerét nem valamely mimetikus eljárás, valamely realista koncepció határozza meg, hanem a „másodlagos”, vagyis irodalmi anyagból való építkezés, az idézetesség, illetve az idézetekkel és utalásokkal folytatott játék. Aligha van a XIX. századi orosz irodalomnak és filozófiának olyan lényeges kérdése, amely így

¹² Lásd: V. V. Rozanov: *Ujegyinyonnoje*. Moszkva, 1990. tom 2.

¹³ Lev Szesztov: *Az alaptalan apoteózisa* (Haffner Rita fordítása). Jelenkor, Pécs, 1997.

vagy úgy elő ne kerülne Irina Tarakanova félművelt, zagyva szövegelésében. Az orosz kultúra úgynevezett „átkozott kérdései” („Ki a bűnös?”, „Mit tegyünk?”, „Mikor jön el az igazi nap?”, „a szépség megmenti a világot”, teljesség-igény, vallásos lelki közösség [szobornoszty], az ember megválthatósága, Oroszország messianisztikus szerepvállalása) mind-mind ebből az alulnézeti perspektívából mutatkoznak meg, s válnak ez által ironikussá, vagy még inkább parodisztikussá.

Mindez egyfelől valóban mutatja Jerofejev azon törekvését, hogy oppozícióba kerüljön az orosz irodalom szupermoralista irányultságával, mindenekelőtt Dosztojevskij nézeteivel és regényírói módszerével, s ennek köszönhetően Jerofejev regényét joggal nevezhetjük a posztmodern irodalom termékének. Ugyanakkor a klasszikus orosz irodalomból vett idézetek és utalások azt is mutatják, hogy a szerző, bármennyire el kívánja vetni a XIX. századi (és a moralizálás okán hasonló tőről fakadónak tekintett szocreál) irodalmat, képtelen arra, hogy függetlenítse tőle a regényét. Mondhatnánk, ez így természetes, mindez a posztmodern irodalom-felfogás következménye, annak a koncepciónak a terméke, mely szerint a világ – szöveg, minden jelenség szöveggként már megalkotott, a (posztmodern) szerző dolga legfeljebb az, hogy a meglévő szövegvilágot szétszedje és újrarendezze. A problémát azonban az orosz posztmodernnek ítélt szövegekkel kapcsolatban az okozza, hogy Mihail Epstejn *Az orosz posztmodern értelme és eredete*¹⁴ című munkájában a posztmodern filozófiája és alkotói gyakorlata, valamint a szocreál ideológiája és alkotói gyakorlata összehasonlításából arra az eredményre jutott, hogy az oroszországi szocreál lényegében minden elemében az oroszországi posztmodern közvetlen előzményének, kezdeti stádiumának tekinthető. Ebből az aspektusból tekintve az orosz posztmodern irodalom, s annak részeként *Az orosz széplány* az orosz szocreál folytatásának és termékének mondható. Hogy mennyiben van ez így, nyilván vitatható tény, mindenesetre a probléma felmerülése arra ösztönöz, hogy szocreál és posztmodern viszonyát Oroszországban sokkal bonyolultabb jelenséggként kezeljük, semmint hogy pusztá oppozíciót lássunk benne.

¹⁴ Mihail Epstejn: *Az orosz posztmodern értelme és eredete*. In: Uő: *A posztmodern és Oroszország*. Európa, Bp., 2001. 5-69.



Antal Éva

A magyar szatíra aranykora

Kako- és disztópikus gulliveriádák a magyar irodalomban

A szocialista szatíra-elmélet társadalmi szerepet tölt be. Együtt alakul a szocialista szatírával, sőt, esetleg valamivel meg is előzi.
(Szalay Károly)

Bármerre tekintünk is térben és időben, egyet kell értenünk Juvenalis híres mondásával, miszerint „nehéz szatírárt nem írni”. Ugyan ez a mondás az i. sz. I. századi Rómában oly népszerűvé vált irodalmi műfaj, a vers-szatíra univerzalitását hirdeti, a kijelentés bölcs belátással szolgál az emberi élet egészéről és biztosítja a szatíra későbbi virágzását és virágkorait. A szatíra (vö. *satura*: 'egyveleg' jelentésével) a kezdetektől komplex műfajnak tekintett, hiszen a szerző a támadó és kritikai attitűd mellett az olvasó szórakoztatását is célul tűzi ki, ráadásul gyakran a nevetség tárgya éppen az olvasó maga. Ezen felül – a komikus hatás elérése érdekében – a szatíra nem nélkülözi a fantasztikus, a groteszk és a bizarr elemeket sem. Előadásomban egy igen sajátos indirekt/prózai szatirikus formával, a gulliveriádával, pontosabban annak magyar nyelvű változataival foglalkozom, különös hangsúlyt fektetve azok társadalomkritikájára (vö. céltábláira *butts*) és az utópia-antiutópia-disztópia összefonódásaira.

Swift regénye, a *Gulliver utazásai* (1726) irodalmi művek sorát generálta gulliveriádák néven – hasonlóan a kortárs Defoe *Robinsonjához* (vö. robinsonádok). Úgy vélem, akadnak, akik a szatíra egyébiránt igen komplex formáját unalmasnak és didaktikusnak találják. Mint már említettem, a szatíra komplexitását az okozza, hogy egyszerre támad, kritizál, szórakoztat és elgondolkodtat. Ám ha a swifti szatíra utópikus és disztópikus elemeire hívom fel a figyelmet, rögtön némi érdeklődés tapasztalható a hallgatók/hallgatóság részéről. Köztudott, hogy a regény 2. és

4. részét, az óriások és a lovak országában tett utazások leírását utópiának, míg a másik kettőt, az 1. és a 3. részt (a törpék országába tett, valamint az 5 kisebb utazást: a Repülő Szigetre, a Szellemidézők szigetére, a Kitalátorok Akadémiájára, a halhatatlanok szigetére és Japánba) inkább antiutópiaként határozzák meg. Az utópia és antiutópia elnevezés igen problematikus: míg az előbbi a vágyott, eszményinek képzelt, ám megvalósíthatatlan társadalmi rendszert bemutató mű(faj), addig az antiutópia mintegy ennek ellentétéként a mű írásakor fennálló társadalom karikatúrája/torzképe.¹ Azon túl, hogy a legelső utópia, a névadó Mórusz Tamás-regény sem mentes az antiutópikus elemektől, sőt, nem is utópia, a swifti regény szatirikus kontextusa még csavar is egyet a dichotómikus meghatározásokon.² Majd mintegy a szatíra továbbéléseként, a XIX. századtól jelen van egy újabb – Swift egyik kedvenc szavával élve, 'degenerált' – változat: a disztópia, mely az utópia vágyott tökéletességével szemben „az elkerülni vágyott jövő képét és megvalósulási lehetőségeinek a számbavételét jelenti”.³ Megjegyzem, nem véletlen, hogy ez is angol vívmány, gondoljunk csak H. G. Wells *Időgépre*, Huxley *Szép új világára*, Orwell 1984-ére vagy Burgess *Mechanikus narancsok* című művére. Előadásom címében a kakotópikus szó Burgess leleménye, mivel úgy érezte, hogy Mórusz Tamás XVI. századi nyelvi bravúráját, ti. az utópia szó megalkotását, csak egy angol torzíthatja el ily módon. Míg a mórushi utópia szó szellemesen egyszerre *eu-toposz*, jó hely és *ou-toposz*, nem hely, vagyis megvalósíthatatlan ideál, Burgess kakotópiája *kakosz-toposz*, azaz rossz hely, a létező világok legrosszabbika, mely határozottabban fordítja ellentétébe az utópia ábrándját a disztópiánál (*disz-toposz*, szintén rossz-hely).⁴

¹ Kizárólag irodalmi műfajokban gondolkodom és szigorúan utópikus és disztópikus regényekről írok. Az utópisztikus és disztópikus magatartás, valamint a történelmi utópiák és disztópiák problematikáját most nem vállalom fel.

² A swifti szatíra és disztópia problematikájáról Szilágyi Ákos így ír: „Swift maga sem döntötte el utópikus világról, hogy inkább pozitív vagy negatív legyen-e. [...] műve épp az átmenetet jelzi: az eszménykép, számára legalábbis, még nem vált semmivé, de realitása már kétséges, kétséges, hogy egyáltalán van-e remény. Swift «utópiája» tehát a negatív utópiák felé vezet.” (542.) Lásd: Szilágyi Ákos: *Utópisztikus magatartás a lírában és az epikában*. Világosság, 1975/8-9. 537-544.

³ Balázs Zoltán: *Utópia és disztópia*. Holmi, 2006. szeptember, 1167. A disztópia szót – az angol *utopia* mintájára – John Stuart Mill találta ki és használta először egyik 1868-as beszédében (vö. *dystopia*).

⁴ Burgess szerint Orwell 1984-e és saját változata 1985 címmel inkább ilyen

A magyar irodalomban *Gulliver* 1914-es fordításával Karinthy rátalált valamire, ami további gulliveriádák sorát indította el. Talán nem túlzás a XX. századot a magyar satíra aranykorának nevezni, ahol a satirikus hang nem mentes a disztópikus, utópia-ellenes felhangoktól – vagy inkább ironikus áthallásoktól (*ironic undercut*). Előadásomban Karinthy, Szathmári és Siklósi Horváth Klára gulliveriádjának satirikus horizontját vizsgálom (villantom fel), fókuszálva azok társadalomkritikájára, illetve a magyar satíra sajátos, disztópikus vagy éppen kakotópikus utópia-kritikájára. Az elemzésekben többször ki kell térnem (már ahol ez a kitérő megengedhető) Szalay Károly 1963-as *Szatíra és humor* komikum- és satíra-elmélet tankönyvére, mely maga is teoretikus meta-satírává, disztópikus gulliveriádjává válik. Utalnék a mű *Bevezetéséből* vett mottómra: „A szocialista satíra-elmélet társadalmi szerepet tölt be. Együtt alakul a szocialista satírával, sőt, esetleg valamivel meg is előzi.”⁵ A pár oldalas bevezetőben egyébként Szalay a polgári satíra hibáiból okulva, a szocialista satíra fejlődésének ívét kívánja előrevetíteni a dekadens polgári esztétika satíra-ellenességének bírálataival és a szocialista satíra dicsőítésével. A szöveg és a kötet a marxista esztétika gyöngyszeme – mintha a naiv Gullivert hallanánk. A későbbiekben a fentebb idézett krédó visszhangjaként ezt olvashatjuk:

A társadalom fejlődése – mivel polgári társadalommá alakult át – utolérte a satirikus írók eszmei alapját, tehát az írói nézőpont és a valóság között eltűnt a szintkülönbség. A szocialista társadalom nem állhat meg a fejlődésben, a proletárdiktatúra kivívása még csak első lépés a végső cél, a kommunizmus felé. Ezt nem vették figyelembe azok a dogmatikus elméletírók, akik tagadták a satíra létjogosultságát a szocialista társadalomban.⁶

Vagyis a kommunizmus utópiájához a satíra (antiutópikus) társadalomkritikája révén közelebb juthatunk. Végiggondolva

„harsány” kakotópia. L. Anthony Burgess: 1985. Boston–Toronto, Little, Brown and Company, 1978. Görögül mai (is) létező szó a *kakotopia* (κακοτοπία), mely nehéz terepet, átvitt értelemben nehézséget, buktatót is jelent. Általánosságban a *kako(s)* előtag ’rossz’ jelentése mellett ’silány’, ’helytelen’, ’hibás’ vagy ’gonosz’ értelemben használatos.

⁵ Szalay Károly: *Szatíra és humor*. Magvető, Bp., 1963. 8.

⁶ Szalay K.: *I. m.* 243–244.

Szalay elképzelését, előfordulhat, hogy egy őszinte gulliveriáda (antiutópikus) társadalomrajza kako/disztópikus jövőképet eredményez – akár a fennálló rend visszásságait megmutatva.

Bár keletkezésének idejét és történelmi kontextusát tekintve, Karinthy két gulliveriádája – *Capillária és Utazás Faremidóba* (1915-6) – nem tartozik szorosan a totalitarizmus témájához, modellértéke miatt mindenképpen szólnom kell a két kisregény szatirikus éléről, disztópikus jellegéről. *Az Utazás Faremidóba* bevezető fejezetében Gulliver – a már Swift-nél megszokott őszinteséggel – a hazaszeretet fontosságát és a háború nagyságát, illetve annak seborvoslásra gyakorolt jótékony hatását taglalja, majd a gépek világában az emberi élet dicshimnuszát zengi. Pontosabban beszéli el, míg vele szemben a gépek tényleg zengenek, ugyanis szolmizációs hangokból áll össze a gépek nyelve, ill. zenével fejezik ki gondolat- és érzésvilágukat. A narrátor az értelmes szervetlen géplények, a szolaszik bolygóján fokozatosan ráébred a romlandó-halandó hús és agy tökéletlenségére – már arra, amennyit ebből egy romlandó-halandó agy fel tud fogni. A háborúellenes kontextus mellett – melyet Szalay is méltat –⁷ itt Karinthy kora ideológiájának kritikáját nyújtja (melyről Szalay hallgat), mikor egy meghibásodott szolaszi agyműködését és beszédét mutatja be:

„Az ilyen beteg szolaszit onnan lehet megismerni, hogy a szeme befelé fordul; zavart és lázas szavaiból kiderül, hogy a saját agyát látja a világ helyett, amit látni kellene, s úgy beszél agyáról, erről az egyszerű és jelentéktelen műszerről, mely csak használata révén ér valamit, mintha az volna maga a világ”.⁸

A beteg szolaszi nem zengő hangon énekel, hanem érdes hangon beszél. Gulliver gép-mestere utánozni próbálja ezt a beteges zörejt, és legnagyobb meglepetésre eléggé érthetően, két szót ejt ki: „történelmi materializmus”.⁹ Ezen a ponton a szöveg – hasonlóan Swift Lilliputjához – a korabeli haladó nézetek, itt a marxizmus allegóriájaként működik. Vagyis a satíra kontextu-

⁷ Lásd. Szalay K.: I. m. 240. Lásd még erről a két kisregényhez írt Szalay utószót *Karinthy fantasztikus regényei* címmel.

⁸ Karinthy Frigyes: *Utazás Faremidóba. Capillária*. Szépirodalmi, Bp., 1972. 37.

⁹ Karinthy: I. m. 37-8.

sában a gépvilág-utópia leírásába beleíródnak a fennálló valóság antiutópikus, illetve a jövőt sejtető disztópikus képei.

A kisregény központi jelenetében Gulliver gép tanítómes-tere, Midore összegzi az ember természetét, *doszirénak* vagyis élősdinek, méregnek, illetve apró kis féregnek nevezve azt; a bolygót megtámadó bacillusnak, betegségnek.¹⁰ Ezt követően tudatmódosító folyadékot fecskendez Gulliver vérébe, aki ekkor a megvilágosodás transzcendentális transzállapotában megtapasztalja az isteni gépértelem tökélyét. A *Capillária* is gulliveriáda, ahol a nők és férfiak viszonyának disztópikus világát mutatja be Karinthy. Nem elemezném a kisregényt, mivel fókuszát tekintve, nem tartozik szorosan előadásom témájához. Ám utalnék a mű második felére, mikor Gulliver Capillária férfitagjai, a bullokok közt kényszermunkásként tölti idejét, és lilliputi és laputai (vö. a Kitalátorok Akadémiája) mértékű hülyeségeket tapasztal. Ugyan a bullokok tehetséges tudósok és mérnökök, állandó harcban állnak egymással, mindenféle elméleteket gyártanak és csoportokat, pártokat alakítanak, mint például a Jövőbelátó Szociálgumihúzó Párt vagy éppen a Tavalyihóviasszafagyasztó Egyesület. A legnagyobb vihart kavart újítás a Többesszámú Személyes Név más név másától származik, melynek „nyelvtudósai azt követelték, hogy a bullok-társadalom nagy érdekeire való tekintettel törölni kell a szótárból és köztudatból az egyes szám első személyű személyes névmást, s a többes szám névmásával kell behelyettesíteni – szerintük minden bajnak az volt az oka, hogy az »én« névmás vonzatait lehetetlen összeegyeztetni a »mi« névmáséival”.¹¹

Sajnálatos módon a későbbi történelmi és irodalmi fejlemények nem tették lehetővé, hogy a Karinthy-féle könyv – Szalay szerint „kapitalista” – polgári szatíra továbbéljen. Szathmári Sándor *Gulliver utazása Kazobiniában* 1941-ben politikai okokból cenzúrázva jelent meg, majd 1946-ban teljes terjedelmében, de még mint *Utazás Kazobiniában*. 1957-ben kapta

¹⁰ Karinthy: *I. m.* 47–8.

¹¹ Karinthy: *I. m.* 191. Az idézett nyelvtani problémát Karinthy egyik rövid írásában is kifejti, mely ...és így látta volna Swift *Jonathan* címmel eredetileg Swift-karikatúra volt. Ott Felicia nevű országban a diplomácia nyelvén törvény tiltja nemcsak az „én” használatát, hanem a költői, képes beszédet is. Vö. Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. In: Uő.: *Összegyűjtött művei*. I. kötet. Szépirodalmi, Bp., 1986. 671–673.

a ma ismert *Kazobinia* címet. Keresztury utószavában a mostoha fogadtatáson (és Karinthy elragadtatottságán)¹² túl megemlíti, hogy Szathmári műve valójában utópia és satíra ötvözete – pontosabban a mű az utópia, a satíra és a disztópia jegyeit is hordozza, ami nem meglepő egy gulliveriádától. A regény egy ország leírása két részben, mivel kétféle csoport lakja Kazohiniát: a hinek és a behinek. A történet szerint narrátorunk, a seborvos Gulliver 1935-ben megint csak a háborús Európából vetődik az idegen országba. Már a bevezető fejezetek is finom iróniával kezelik a hazája imperialista érdekeit szent háborúként megélő – és azokért boldogan meghaló – angol polgár figuráját. A magyar gulliveriádák szerzői igen érzékenyen reagáltak a swifti satíra ezen jellemzőjére, ti. a narratív hangban rejlő ironikus potenciálokra, hiszen Gulliver őszinte, hiszékeny és naív honpolgár (vö. *gullible* – beszédes név – »hiszékeny« jelentését).

Gulliver a hinek tökéletes huxley-i¹³ világában találja magát, ahol nincsenek érzelmek, a hasznosság az élet központi szervezőelve, és mindenki egyenlő. A hinek konformista társadalma tökéletesen gépiesített és gépszerűen tökéletes. Nem ismerik a művészeteket, a szépséget, a szerelmet, és „nincs gazdasági rendszerük, nincs filozófiájuk, jogrendszerük, közigazgatásuk, vallásuk”¹⁴ – csak alapvető életszükségleteik kielégítésére figyelnek. Nyelvük a számok és betűk megfeleltetésének mesterségesen racionalizált rendszerére épül, melynek kulcsszava a pozitív *kazo* és a negatív *kazi*. Tulajdonképpen a *belohin*, vagyis tudatlan Gulliver tartózkodása a *kazo* megértésének szellemében zajlik, és számos definíció-kísérletet kapunk:

„Kazo az a tiszta értelem, ami matematikai egyenesben és világosságban látja maga előtt, hogy mikor hogyan kell tennie, hogy a társadalmon keresztül az egyén a lehető legnagyobb jólétet és kényelmet érje el”.¹⁵

¹² Szathmári Karinthy Frigyesnek ajánlja művét. Szathmári Sándor: *Kazobinia*. Magvető Zseb-könyvtár, Bp., 1972.

¹³ Szathmári maga is utal a *Kazobinia* és a *Szép új világ* (1932) párhuzamaira, de mivel bevallása szerint az angol regény megjelenése előtt két évvel írta művét, csak büszkén vállalt szellemi rokonságról lehet szó. Lásd erről Keresztury Dezső: *Utószó a Kazobiniához*. In: Szathmári S.: *I. m.* 385–6.

¹⁴ Szathmári: *I. m.* 80.

¹⁵ Szathmári: *I. m.* 55. Kiemelés az eredetiben.

Ezzel – a mondhatni kommunista szellemű életelvvel – szemben a kazi az értelmetlen, így felesleges cselekedetekre utal. Mivel a kazo a létező világ valósága, a kazi „abszurdum”, vagyis nincs is; így Kazohinia annyit jelent: „*az emberi lét tiszta valóságát ismerők országa*”.¹⁶ A hinek utópiájából nézve,¹⁷ Gulliver országa – és Szathmári kora – metafizikus antiutópia lesz, ahogy a narrátor beszélgetőtársa, Zatamon mondja, az ember lelke miatt maga alkotta hínárokból kínlódik, és ahelyett, hogy élne, lidérces problémák labirintusában bolyong. Összegzését idézve:

„A lélek betegség, mert diszharmóniában áll a testtel. Míg a testet biológiailag átalakítani és hozzá hangolni nem tudjátok, addig mindig romlásokat fogja okozni”.¹⁸

Természetesen, az angol disztópiák ismerőiként, a huxley-i vagy akár már a mórushi kontroll képei is eszünkbe juthatnak. Elképzelhető, hogy Szathmári utópiának szánta művét, ám egy szatirikus kontextusban, a gulliveriáda formában disztópikusnak hat utópikus elképzelése.

Gulliver a lélektelen és élettelen automata-világból önként menekül a behinek lelkes tébolydjába, hogy majd visszavágyjon a hinek közé. Az örültek között Gulliver hiába is keresne józan-ságot: a behinek a kiforgatott szavak, nyakatekert érvelések és logikát nélkülöző rendszerek, saját rögeszméik foglyai. Gulliver összegzésében:

„[...] a behinek örültsége a veszedelmes epidémiák legborzasztóbbika. [...] Ezek ugyanis nem engedik, hogy az egyén elzárkózzon előlük. [...] Az örület itt általánosan kötelező szabály”.¹⁹

¹⁶ Szathmári: *I. m.* 60. Kiemelés az eredetiben.

¹⁷ Az utópia felőli, illetve antiutópia felőli oda-vissza olvasást, vagyis az elképzelt tökéletes társadalmak leírásának viszonylagosságát teszi központi témájává Balázs Zoltán *Utópia és disztópia* című remek cikkében. Lásd: Holmi, 2006. szeptember, 1167–1177.

¹⁸ Szathmári: *I. m.* 106. Kiemelés az eredetiben.

¹⁹ Szathmári: *I. m.* 213–4.

A tébolyda praktikáinak leírása túlmegy Szathmári korának örültségein, bár az egyes hivatalok – például a Rozsdamérő és Nyilvántartó Hivatal – ésszerűtlensége vagy a gazdasági adatok félreértelmezése, az irracionális pazarlás (pl. „az építkezés hajléktalanságot okoz”-elv) a szocialista tervgazdálkodás érveléstechnikáját előlegezi. Számukra az élet vezérelve a *kipu*, melyet mindenki szabadon értelmezhet, így az nem más, mint „halmozott hülyeség”.²⁰ A ruhák trendi összeszaggatását, a használati tárgyak tönkretételét, és az állandó verekedések ideológiai háttérét mind a *kipu* igazolja. Az örült reformok bemutatása a swifti Kitalátorok Akadémiáját idézi, míg a ’székológia’ (vö. a szék díszítésének tudománya) az egyes esztétikai elméletek paródiájaként olvasható. Ennél is jobban sikerült a *fozofokat* – vö. f(í)l) ozofo(szo)kat – kigúnyoló rész, ahol a szatíra céltábláiban Locke és Kant elméleteire ismerhetünk.

Az örült behinek harsány kakotópiáját tulajdonképpen a ’normális’ hinek tartják fenn. Nem csak azzal, hogy a racionalizált utópia közepén fallal veszik körbe és ’védik’, elzárják az irracionális privát utópiáját, hanem még fenntartásukról, ellátásukról is gondoskodnak. A történet legvégén „megszüntetik”, elgázosítják az agresszív és lázadó kolóniát, melynek tagjai önként vállalják a halált, hisz szerintük „az életért meghalni is érdemes”.²¹ A disztópiákban visszatérő motívum a primitív, az ősi vagy éppen az örült antitézis létforma rezerválása és fenntartása – talán valamiféle *mementó*ként az utópia nélküli életre figyelmeztetve vagy felmutatva az ellen-utópia világát. A hinek tudják, hogy megint szükség lesz a tébolydára, hiszen a tökéletes rendszer ’termeli’ a beteg, sérült, defektes egyedeket. Az örült behin elavult és meghaladott hinféle, mivel agya olyan önsugárzást gerjeszt, melyet nem tudnak elnyomni a nap kozmikus ’ésszerűsítő’ sugarai. Következésképpen az ember behinkóros, értelemnélküli, „atavisztikus és átmeneti fajta”, melynek meg kell szűnnie ahhoz, hogy az élet harmonikus legyen a földön.²² A tökéletes gépvilágban Gullivert megvilágosodása, metaforikus (platóni) napbanézése elvakítja, és boldogan – bár némi szemfájással – tér

²⁰ Szathmári: *I. m.* 259.

²¹ Szathmári: *I. m.* 344.

²² Szathmári: *I. m.* 366.

viszsa Angliába. A behinek elkerített kakotópikus karanténjából nézve a hinek világa utópiának hat, ám azt se felejtjük el, hogy Gulliver maga is antiutópiából érkezik, vagyis valahol a kazo és kazi között keresi az ideális társadalmat.

Szathmári regényéhez hasonlóan Siklósi Horváth Klára első gulliveriádájának megjelenése is nehézségekbe ütközött a hetvenes években. Először angolul jelent meg *Gulliver in Joygorod* (kb. Gulliver örömvárosban) címmel 1998-ban, majd 1999-ben magyarul *Gulliver Bolgorogyban* címmel. Gondolom, a beszédes cím – az orosz *gorod* mint város és a terhelt *bol* előtag mint jobb, nagyobb vagy fájdalom – is felfedi, hogy kisregényében a szerző a nagy kommunista Szovjetunió és a kis a szocialista Magyarország társadalmát karikírozza. A gulliveri narráció itt híján van a korábban már bemutatott „naív” iróniának, Siklósi Horváth Klára gulliveriádája egyértelműen politikai allegória. Ugyan a regény elődeihez képest kevésbé filozofikus, leginkább itt érezzük a szocialista társadalom kritikáját, illetve Szalay azon nézetének kigúnyolását, miszerint „a szocialista satirikus nem áll szemben a fönnálló társadalmi renddel, az államhatalommal, hanem azzal együtt, a közös cél érdekében munkálkodik”.²³

Bolgorogy a „disztópikus szocializmus” satírája, ahol Gullivert fegyveres őrök fogadják, és rab addig, míg bizarr szertartás keretében személyi igazolványhoz nem jut. Az ország lakóinak, a *ljugyik*knak az élete teljes mértékben irányított és kontrollált, melynek szimbóluma a főváros központi épülete, a monumentális gúla és az azon felfelé kapaszkodó emberhad, ami már a fogyasztói társadalom sikerorientáltságát is megeléjezi.²⁴ A bolgorogyi mindennapos agymosást több módon végzik: kalapként hordható agyműködés-szabályozó berendezéssel, a tényeket elferdítő, „a szakadatlan fejlődésről” tudósító rádióműsorral, vagy éppen a csőlátást fejlesztő rózsaszín szemüvegek viselésével. A *ljugyik* nyelv struktúrája is sajátos, mivel „a szavakból alkotott mondataik mindegyike, akár jobbról-balra, akár balról-jobb-

²³ Szalay: I. m. 253.

²⁴ A fogyasztói társadalom huxley-i szellemű kritikáját a szerző 2001-es gulliveriádájában találjuk. Lásd: Siklósi Horváth Klára: *Gulliver legújabb kalandja Pinkwellben*. Orpheus, Bp., 2001.

ra olvassuk, jelentéssel bír”.²⁵ Bolgorogy a legek országa óriási épületekkel, szabályos terekkel (a legnagyobb a Szép-Kísérlet tér a Kalkulátorok Székházával és az Informátorok Irodájával), ahol még a fákat is mesterségesen megnagyobbítják, mi több, az embereknek is magasítóban kell járniuk. Nem meglepő, hogy a legfőbb szellemi vezető „egy aranyozott gólyalábakon imbolygó törpe [...] fején piramisforma építménnyel”.²⁶ A furcsaságok ellenére egyébiránt jólétben élnek, igaz, baljóslatú a visszafelé haladó közlekedés – a koccanás népszokásuk –, és az egész szigetet behálózó papírhenger folyam. Az utazás legnyomasztóbb disztópikus eleme az állami tisztségviselők és hivatalnokok leírása, akik külön fajt képviselnek. Gulliver nem kerül közeli kapcsolatba velük, mivel ezek az igen sajátos érzékelésű lények „kocsányon ülő merev szemek[kel] a hallószervek teljes hiányával” rendelkeznek.²⁷ Korlátoltságukkal fenntartják az ország centralizált káoszát, és megnehezítik az előrehaladást, ami testi defektusukban, hullámozó mozgásukban is kifejezésre jut: tudniillik egyik lábuk hátrafelé nőtt.²⁸

Szalay szerint

„a szatirikus írónak van társadalmi bázisa, akár egy osztály erőteljes mozgalmában, akár kisebb haladó vagy forradalmi körök szellemi vagy éppen politikai szervezkedésében is nyilvánul ez

²⁵ Siklósi Horváth: *Gulliver Bolgorogyban*. Littera Nova, Bp., 1999. 55. A gulliveriádák nyelvi leleményei figyelemreméltóak, hiszen az ismeretlen országok illúziójának létrehozásához fantom nyelveket kell kiagyalni. Mind Karinthy, mind Szathmári és Siklósi Horváth hűen követi a swifti hagyományokat ebben (is).

²⁶ Siklósi Horváth: *I. m.* 65.

²⁷ Siklósi Horváth: *I. m.* 32.

²⁸ Terveim közt szerepelt még egy szatirikus kisregény elemzése. Déry Tibor 1973–74-es gulliveriádája, *Dr. Nikodémusz Lázár híres útikalandjai*, alcíme szerint *Lemuel Gulliver úr nyomdokain, Swift Jonathan úr irányítása szerint*, mely 'kilog' a sorból. Bár a kisregény Gulliver első könyvének, a lilliputi utazásnak szolgál átírata egyes híres epizódok (mint például a meg-, ill. lekötözés, bevonulás a fővárosba, a palota levizelése és az ellenség flottájának ellopása) átvételével, más a főhős neve és egyes szám harmadik személyű a narráció. Míg az előzőekben Gulliver a naiv (angol) átlagpolgár hangján szólalt meg, dr. Nikodémusz Lázár költő, aki repülve érkezik, majd távozik a szigetről. Siklósi Horváth Klára Bolgorogyához hasonlóan a Déry-kisregény is politikai allegória, ahol a szatíra céltáblája a 70-es évek központilag elbutított és kontrollált szellemi miliője. Déry Tibor: *Sirályháton. Dr. Nikodémusz Lázár híres útikalandjai*. Balassi, Bp., 1993.

meg. A szatirikus író egy haladó vagy forradalmi eszme szellemében vagy az általános emberi igazság, humánus szellemében fordul szembe a megbírált jelenséggel, és állásfoglalása egyelőre fejlődő, fölfelé ívelő társadalmi fejlődés menetével esik egybe”.²⁹

Emellett definiálja azon szatirikusok körét, akik fel nem ismerve a szatirikus író osztályhelyzetéből és osztályszemléletéből fakadó fölnényt, elszigetelődnek a haladó, baloldali mozgalmaktól: ők az ironikusok. Ez történt Karinthyval, aki haladó szocialista világnézetű szatirikusból reményvesztett ironikus lett kései műveiben, sőt már korai gulliveriádáiban is vannak ironikus utalások. A magányos ironikus alakjával, illetve a kétértelmű és félreérthető kijelentéseket mutató ironiával Szalay mintegy megadja a kiutat a szocialista szatíra kötelező utópiájából, ironikusnak bélyegezve a tisztánlátók anti- és disztópiáit.

Tulajdonképpen a gulliveri ironikus szatírában a szocialista utópia bemutatása, illetve nyílt vagy burkolt kritikája kake- vagy éppen disztópiát eredményez. A filozofikus és ideológiakritikai jelleg mellett a magyar gulliveriádákban a szatíra ironikus hangja kikezdi az utópia vs. disztópia dichotómiát. A tökéletes társadalomról szóló fejtegetésekből kiderül, hogy az utópia és disztópia viszonyfogalmak, s maga az utópia disztópiaként lepleződik le egy szatirikus kontextusban. Szilágyi Ákos egy ’75-ös cikkében a szatíra és az utópia „folyamatos és szükségképpen érintkezésének eredményeként tekint a disztópiára, melyet ő „negatív utópiának” nevez. Összegző gondolatát idézve:

A *negatív utópia* a szatirikus kritika megrendült „eszményiségének” talaján, s az utópia (az eszmény) lehetőségéhez kapcsolódó magatartás megváltozásának eredményeként alakul ki. A szatíra pozitív jellegű utópiára-irányultságát – az eszmény semmiségének talaján – a negatív utópiák ironikus utópia-kritikája váltja föl. A negatív utópiában tehát *megfordul* a szatíra és utópia viszonya. Ha eddig az utópia is eszköz volt csupán a szatíra számára a létező valóság fantasztikumának meggyőző ábrázolásához és kritikájához, most a létező világ lesz eszköze az utópia kritikájának. Ha a szatírában az utópia a fennálló vi-

²⁹ Szalay: I. m. 279–280.

lág kritikájának *eszköze* volt, a negatív utópiában a kritika *tárgya* lesz, a kritikáé, amelyet az utópia megvalósulásától való félelem mozgat.³⁰

³⁰ Szilágyi Ákos: *Utópisztikus magatartás a lírában és az epikában*. Világosság, 1975/8-9: 537-544, 543. Kiemelések az eredetiben. Ez a gondolat kísértetiesen alludál Mannheim Károly ideológia és utópia értelmezésére, miszerint a szocialista-kommunista utópia újradefiniálva és mintegy realizálva az utópia fogalmát, az előző korok „valamennyi ellenfelének utópiáit ideológiaként leplezte le”. Lásd: Mannheim Károly: *Ideológia és utópia* (Mezei I. György fordítása). Atlantisz, Bp., 1996. 282. Ezen túl az utópia „betöltötte funkcióját, feleslegessé válik és megszűnik”. Lásd: D. Szénási Éva: *Utópia – ideológia – társadalmi realitás (Az utópiák a modern kritikai irodalom tükrében)*. Filozófiai Figyelő, 1982/ 1-2: 36-44, 44. Ám ez a problematika – illetve annak szándékos mellőzése – visszacsatol első láb-jegyzetemhez.

Balogh László Levente

Álom és rémálom között

*Szathmári Sándor Hiába című regényének
disztópikus motívumai*

I.

„Hát – kezdte elgondolkodva Hajós. – Képzeld el a vakok országát, ahol mindenki vak és mindenki szeplős meg ragyás. És képzeld el, hogy itt mindenki hangoztatja arca tisztaságát és kölcsönösen agyondicsérik egymást. Ha ide egy látó ember bekerül, nem tudná bosszankodás nélkül hallgatni őket. És igazán nem lehet kívánni tőle, hogy ő is hangoztassa, hogy a szeplő a tisztaság. Nem teheti, mert mindig látnia kell, hogy hazudik, ami, ha nem is bosszantja, de zavarja, úgy, hogy nem tud folyékonyan hazudni. Ezért az a furcsaság következik be, hogy a látó ember lesz bizonytalan és félénk, éppen ő nem fogja tudni oly könnyen kimondani, hogy ez vagy az milyen. A vakok hamar készek a véleményre, mert tegyük fel, ők az érdes tapintású területet pirosnak képzelik, a rücskösét sárgának, a simát zöldnek, a csipogást kéknek, az éneket lilának, a durranást pedig fehérnek. Nekik megvan a paragrafusokba szedett kátéjuk az elnevezésekről, és habozás nélkül mondják, hogy mondjuk „ez zöld”. De ha egy látó ember egy rücskös zöld fakérget lát, bizonytalanná válik, mert ő, aki a színt önmaga lényében látja, nem tudja hirtelen, hogy mit kell a zöld helyett mondania vak nyelven, mert őt, mint mondtam, nagyon zavarja a vak káté megtanulásában az, hogy lényegében látja a színeket.

– Ilonka barátságosan nézett Hajós szemébe. Rövid hallgatás után érezte, hogy rajta van a sor. Megszólt: – Jöjjön csak velünk, meglátja jó lesz.”¹

Úgy tűnhet, hogy Plátón óta töretlen az a hagyomány, amely az embereket a fenti metafora alapján látókra és vakokra osztja.

¹ Szathmári Sándor: *Hiába. Jövő.* Szépirodalmi, Bp., 1991, 53.

Ezek szerint léteznek olyan emberek, akik csak azt képesek látni, ami barlangvilágukban körülveszi őket, és vannak olyanok, akik a barlangon túlra látva képesek megszabadulni a barlangvilág kötelékeitől és pontos elképzelésekkel rendelkeznek egy másik, a barlang világán túli világról, amely mentes minden olyan körülménytől, ami a barlang világában a szenvedés és a boldogtalanság okozója. Erről a tökéletes világról szóló elképzelések aligha tekinthetők egyedinek vagy rendkívülinek a nyugati gondolkodás hagyományában. Ám a látók és vakok világának elkülönülése, illetve ezek elkülönítésére tett kísérletek nem egyszerűen ismeretelméleti problémák, hanem sokkal inkább politikaiak. Hiszen nem egyszerűen két világ tapasztalatának eltérő lehetőségét vetik fel, hanem egyrészt annak a világnak a kritikáját, amelyben élnek, másrészt pedig egy ettől függetlenül létező hibátlan világ lehetőségét is. A két világ csak a látók számára létezik, amelyek időben és térben elválaszthatatlanul összekeverednek a jelenben, így nem látszik más lehetőség, minthogy elválasszák őket egymástól. Ennek érdekében az utópiákat függetleníteni kell az időtől, mert ezek a látomások nem időben létező elképzelések egy közeli vagy távoli jövőről, és nem is egy történelmi fejlődés végállomásai. Ha időben léteznének, akkor óhatatlanul feltételeznének egy fejlődést, ami egy olyan lineáris folyamat, amelynek kezdete és vége van. Az utópia eme időtlensége kihangsúlyozza annak hely-jellegét, hiszen az utópia *toposz*, csak helyben létezik, de nem valóságos földrajzi helyen, hanem élesen elválasztva minden más világtól. Az utópiák kezdetben jól megfértek Istennel, szigetként illeszkedve az árnyékvilág és a mennyország közé, ám ez a harmónia csak addig maradhatott fenn, amíg az utópikus gondolkodók tudatában voltak annak, hogy látomásaik nem a valóság, és nem a mennyország alternatívái.

Nem véletlen, hogy az utópiák virágkora a modern kor hajnalára tehető. Ennek oka leginkább abban rejlik, hogy az ember szenvedéseitől való megszabadulást már nem egyszerűen a túlvilágba helyezi, nem elégszik meg a megváltás ígéretével. Az üdvtörténet immár nem kötődik Isten országához, de megmarad mint folyamat, aminek hátterében egy evolutív gondolkodás eszméje kezd el kibontakozni. Kialakul az a nézet, amely szerint a történelem folyamán mindig jobb életnek kell elkövetkeznie, és ennek a fejlődésnek megvannak a maga inherens törvénysze-

rűségek, amelyek az emberiségre mint olyanra, vagy valamilyen személytelen erőre vezethetők vissza.

Az utópikus gondolkodásban a 18. század eszméi és az ipari forradalom hoznak alapvető változást, amikor is először nyílik arra lehetőség, hogy a technika révén megváltoztassák a világot és az emberi együttélés szabályait. A gépek megteremtik azt a hitet, hogy a társadalmat is lehet mechanikus törvényszerűségek alapján szervezni és irányítani. A fő probléma immár nem egyszerűen a bőség előteremtésének módja, hanem a termelés megosztása és a javak elosztása lesz. Ám a bőség kérdése mindig a jelenben érvényes, ezért az emberek ideális együttéléséről szóló utópikus elképzelések visszakerülnek az időbe, és ezzel elvesztik alapvető időtlen jellegüket. Megszűnnek reflexívek lenni, és egyre inkább programként szolgálnak. A technika minden korábbinál nagyobb kihívást jelent az utópikus gondolatoknak, és ezzel együtt megnő a kísértés is. Fejlődése egyet fog jelenteni a társadalom fejlődésével, aminek végkifejlete az örök boldogság állapota. A technika és a boldogság összefonódásából születik meg az eszme, amely szerint a történelem maga a fejlődés, végkifejlete pedig az egyetemes boldogság. Ennek a folyamatnak az ember immár fontos szereplője lesz, de csak mint valamilyen kollektív entitás, amely egyszerre ismeri fel cselekvőképességét, a történelmet befolyásoló szerepét, és az azokat mozgató személytelen erőket és szükségszerűségeket. Az egyén számára így nem marad más lehetőség, minthogy alávesse magát ezeknek az erőknek, amelyekkel szemben tehetetlen marad.

A mozgás fordulópontja a forradalom, ami a történelemnek irányt fog szabni. Célja kezdetben mindig a szabadság, de aztán a hangsúly fokozatosan áttevődik a boldogságra. A forradalmak során mindig kiderül, hogy a szabadság nem eredményez boldogságot, és e kettő még csak nem is feltételezi egymást. Ez a körülmény arra vezet, hogy az egyén szabadsága áldozatul esik a kollektív boldogságnak. A szabadságot, ami az individuumhoz van horgonyozva, összeegyeztethetetlennek tartják a közösség boldogságával, mert mind a szabadságot, mind a boldogságot valami végleges, megváltoztathatatlan állapotként fogják fel.²

² Vö. Szilágyi Ákos: *Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl*. Magvető, Bp., 1988. 111.

A forradalom hozzákezd megvalósítani az utópia ígéreteit, és ez az utópia végét fogja jelenteni. Az utópiából ideológia lesz. A sehol sem létező jó helyből az eszme tudománya. *Toposzból logosz*. Az utópia ugyan elveszti utópikus jellegét, de az utópikus gondolkodás nem tűnik el nyomtalanul. A jövőről szóló elképzelések irodalmi megfogalmazásaiban él tovább, ám a vágy-álmokat tükröző képekből egyre inkább rémképek kezdenek el kibontakozni. Az álmokból rémálmok lesznek, és az utópia a disztópiákban él tovább.

„A jövőről szőtt ábrándjaink mostantól fogva elválaszthatatlannok rettegésünktől. [...] Ma, a szörnyűvel megbékélve az utópia és az apokalipszis összecsúszásának vagyunk tanúi: a beharangozott »új föld« egyre inkább az új pokol képét ölti fel [...]. A két műfaj, az egymástól oly eltérőnek tetsző utópisztikus, és az apokaliptikus egymásba hatol, egymást színezi, hogy megteremtsen egy harmadikat, mely csodálatosan alkalmas a bennünket fenyegető valóságféleség visszatükrözésére [...]».³

II.

Szathmári Sándor *Hiába* című regénye⁴ 2082-ben játszódik Szovjet-Magyarországon, csaknem száz évvel azután, hogy a szovjethatalom megvalósult. Ám a hatalomra jutás után röviddel leszerelte a forradalomban kivívott népjogokat és olyan szintre szorította le a munkások ellátmányát, ami alig volt elég a megélhetéshez, de ezzel létrehozta az egyenlők társadalmát, mely kizárólag szűkösség egyenlőségében manifesztálódott. A negatív utópiákban az egalitárius eszmék minden utópikus gondolat kiindulópontjai és céljai egyben. Itt azonban az egyenlőség eszméje már a kezdet kezdetén eltűnt, legfeljebb az egyformaság egyen-

³ Emil Cioran: *Az utópia mechanizmusa*. In: Uő: *Egy kifulladás civilizációról* (Fázsy Anikó fordítása). Nagyvilág Kiadó, Bp., 1998. 114.

⁴ A regény keletkezési körülményeire és pontos időpontjára vonatkozóan nem állnak rendelkezésre teljesen megbízható adatok. Nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy a regényt Szathmári 1932-ben kezdte írni egy trilógia második részeként, és az 1936-os Atheneum pályázatra nyújtotta be. Lásd: Tófalvi Éva: *Szathmári, a magyar Orwell avagy Orwell, az angol Szathmári* című, a *Hiába* fentebb idézett kiadásához írt utószavát.

lősege maradt meg, ami természetesen csakis az elnyomottakra vonatkozik, és ezzel méginkább kihangsúlyozza a rendszer alapvető reménytelenségét. A szovjet egyik fő sajátossága az, hogy az emberek nem szenvednek hiányt az alapvető javakban, hiszen van hol lakniuk, van mit viselniük és van mit enniük. Ez azonban nem azt jelenti, hogy ezeknek az embereknek a szükségletei ki-elégülnek, hanem sokkal inkább azt, hogy ezeknek az embereknek már nincsenek valódi szükségletei. A szovjetben látszólag sikerült megvalósítani azt az embertípust, amelyik mentes minden természetes igénytől, és élete a vegetatív funkciók fenntartására korlátozódik.

A szovjet társadalma egyfajta kasztrendszerbe merevedett hierarchia: a társadalom élén az élproletariátus áll, alattuk a fejmunkások és legalul a gépészek találhatók. A gépészek a technika fejlettségének köszönhetően néhány óra munkával elő tudják állítani a megélhetésükhöz szükséges javakat, az élproletariátus pedig az ezen felül végzett munka eredményéből a szovjet általános viszonyaihoz képest hihetetlen fényűző módon él. A szovjet osztályainak elnevezései arra utalnak, hogy látszólag minden a munka körül forog és mindent a munka értékében képesek kifejezni. Pénz nem létezik, legfeljebb a munkaértékkel lehet kereskedni, ezért a szovjetben minden emberi értéket matematizálni és materializálni lehet, ami alapján a társadalmat egy fiktív, de annál szigorúbb kvázihierarchiába lehet szervezni. A rendszeren belül csak akkor lehetséges az átjárás, ha valaki valamiért nem felel meg kasztja viselkedési normáinak, és ezért „pszichotechnikai revízió-nak” vetik alá, aminek következtében gépésszé minősítik le.

A fent említett két körülmény arra utal, hogy a szovjetben nem egy végsőig vitt egalitárius társadalom jön létre, hanem egy végletekig polarizált. Szathmári regényében ezért nem az egyenlőség a rémálom, hanem éppen a legszélsőségesebb egyenlőtlenség.

Az élproletariátus az uralmát két eszközzel tartotta fenn: az erőszakkal és az ideológiával. Az erőszak a vörösörség privilégiuma volt, ami ezért az „él” dédelgetett kedvence volt. Fegyverük, a bénító sugár lehetetlenné tett minden tömeges és nyilvános rendszer elleni megmozdulást. Miután minden próbálkozást le-törttek, a gépészek a szabotázs különböző formáival kísérleteztek. Ám ezt is hamarosan leszerelte a vörösörség, miután a gyanús

személyekre miniatűr leadószervezetet szereltek, ami minden szavukat rögzítette és azt a központban bármikor le lehetett hallgatni. A szervezkedés minden formáját súlyosan büntették. A legsúlyosabb büntetés az volt, hogy a résztvevőket zárt üzemekbe küldték kényszermunkára. Ott azonban féltve őrizték munkerejüket, hogy továbbra is kizsákmányolhassák őket, és így további hasznot hajthassanak az élproletariátusnak. Csak azokat ölték meg, akik munkaerejükkel már nem tudtak elég hasznot hajtani, vagy betegen születtek.

Az ideológia kidolgozása és terjesztése a fejmunkások feladata volt, akiket a Marx-Engels Intézetben képeztek ki.

„Ez az intézet volt hivatva azokat a nevelőket nevelni, akik hivatása lesz a népben az elvtársias gondolkodást fenntartani, vagyis a nép gondolkodását az élproletariátus érdekeihez hangolni. A jelenségeknek olyan magyarázatot találni, amely az él érdekét az egész nép érdekének tünteti fel, valamint a figyelmet a bántó dolgokról elvonja.”⁵

Az ideológia indoktrináció alapja a dialektika, tárgya pedig a történelem. Ez utóbbi szorosan kötődik az iskolákhoz, ahol a tanítás a történelemről szóló közhelyeket jelenti, amelyek kulcsot adnak minden jelenség értelmezéséhez, de a múlttól valójában teljesen függetlenek. A történelemnek éppen az a célja, hogy a múlttól elválasszon. A dialektikát ceremóniákon celebrálják, és ennek sincs más célja, mint az élproletariátus hatalmának igazolása.

„Mi voltaképpen egy nagy folyam cseppjei vagyunk [...], azok a cseppek, amelyek alul kerültek, nagyobb nyomás alatt vannak, mint a fent lévők, de bármennyire is nem tetszik nekik a helyzet, nem tudnak felülkerekedni, mert fajsúlyuk vitte le őket, amit megváltoztatni nem tudnak. Éppúgy nem lehet megváltoztatni a folyó irányát, és ha valaki ez ellen lázong, csak feleslegesen emésztí az erejét és rontja földi életének napjait. A folyó könyörtelenül megy tovább a meder által adott irányban, amit szintén a folyó ásott önmagának, de nem szeszélyesen, hanem a nehézkedési törvény alapján úgy, hogy előre ki lehetett volna

⁵ Szathmári S.: *I. m.* 41.

jelölni, honnan, hova fog folyni. A régi rendszerekben is ilyen folyókban úsztak az embercseppek, azzal a különbséggel, hogy nem volt tudomásuk róla, és azt hitték, Isten, vagy emberi szabad akarat változtathat a dolgokon, és állandóan voltak pszichológiai katasztrófák. Mi már tudjuk, hogy cseppek vagyunk, és ezzel szabadok is lettünk, mert ez az egyedüli szabadság: a szükségképpeniség felismerése és az abban való megnyugvás. Mi már ismerjük a törvényt, tudjuk, miért és hova visz bennünket a folyó, tudjuk, hogy ez a társadalmi optimális helyzet, amint a folyóvíz mozgása is a gravitációs optimum, és nyugodtan bízhatjuk magunkat a hullámokra, amelyekről tudjuk, hogy a tengerbe, vagyis a végső kiegyenlítődéssel nyugalma felé visznek bennünket.”⁶

A szovjethatalommal szembeni elégedetlenség a fejmunkások körében egy új mozgalom, az antropizmus formájában terjedt. Az antropizmus a gépészek uralmát követeli, tagad minden társadalmi különbséget, célja pedig az „egysíkú, homogén társadalom”⁷. A szovjet rendszerrel kapcsolatos illúziókkal már leszámoltak, nem várnak tőle semmi változást, egyetlen reményük, hogy mihamarabb eljön a gépészek forradalma. Az antropisták hiába állnak szemben a szovjettel, gondolkodásmódjuk teljes mértékben annak tükörképe, legfeljebb tárgya más. A gépészek számára az egyetlen tiltakozási forma: a gyermeksztrájk. Ez annyit jelent, hogy nők és férfiak együttesen tagadják meg a gyermeknemzést, és ezzel nyíltan szembeszállnak a szovjet propagandájával. A szovjet a helyzet megoldására találta ki az önellátási telepet, amely arra szolgált, hogy az emberek, ha már eleget dolgoztak a szovjetnek, akkor elhagyhatják a szovjet területét, és mégiscsak lehetőségük nyílik egy boldogabb és szabadabb életre. Bár a szovjet szinte teljesíthetetlen feltételekhez kötötte az öneállítási telepre kerülést, mégis alapvető érdeke volt, hogy fenntartsa a jobb élethez fűzött reményt.

Szathmári úgy mutatja be a szovjetrendszer működését, hogy annak alapja egy olyan mélységes cinizmus, amely nem egyszerűen a rendszer perverzítésének egyik jele, hanem egyenesen szervező elve. A regényben ez a körülmény bizonyítja, hogy nem

⁶ Szathmári S.: *I. m.* 102.

⁷ Szathmári S.: *I. m.* 45.

egyszerűen az ideológia és az erőszak hagyományos egymásra-utaltságáról van szó. Itt ugyanis nem az a cél, hogy egy igazságosságon és egyenlőségen alapuló társadalmat létrehozzanak, hanem, hogy az élproletariátus jólétét fenntartsák. A rendszer úgy épül fel, hogy minden közjóra való törekvést kiszűrjön. A cinizmus annak eszköze, hogy a valóság és a propaganda közötti szakadékot fenntartsa és állandósítsa, mindannak ellenére, hogy a szovjetben mindenki tisztában van ezzel a diszkrepanciával. Az erőszak sem arra szolgál, hogy az eszmét az emberi természet ellenére is megvalósítsák, hanem pusztán az uralom fenntartására. Ez a cinizmus szorosan összekapcsolódik a nyelvvel. A szovjet „újbeszél”; nem egyszerűen új nyelven, hanem a szavaknak radikálisan új értelmet adva. Ez első látásra nem nagyon különbözik az egyszerű hazugságtól, de mivel ez állandóan együttjár a képmutatással, ezért a rendszer fontos elemévé válik. Ha egy rendszer alapjaiban hazugságra épül, akkor a hazugságok monopóliumával rendelkezők alkalmankénti igazmondása egyáltalán nem lesz zavaró, mert szavaiknak nem az igazság vagy a hazugság a mércéje. A hazugság és képmutatás eme rendszerszerű megvalósulása mindenféle reflexiót lehetetlenné tesz, és ezzel a legnyilvánvalóbb igazságot is relativizálja. Az élproletariátus bizonyos helyzetekben olyan szintre volt képes fejleszteni cinizmusát, hogy nyíltan vállalhatta a hazugságot, és ezzel kérkedve az igazságra hivatkozhatott.

Ilyen körülmények között kezdi meg munkáját Hajós Kálmán, a főhős, aki egy önellátási jegytárban dolgozik, és arról álmodik, hogy egyszer egy önellátási telepen élhet, ahol végre mindenki megszabadulhat mindattól, ami a szovjetben rossz. Hajósnek egy nem mindennapi szerencse révén lehetősége nyílik, hogy megszervezze az önellátási telepet, ahol tervei szerint nem lesznek pártok, nézetek, elméletek, csak a jó szándék különbözteti meg az embereket. Egy ilyen rendszerben, ahol az eszme nem különböztet meg, és a technika fejlettsége révén az emberek minden fizikai igénye kielégül, már nem lehet semmiféle akadály a boldogságnak. A szovjetben az emberek úgy tesznek, mintha nyomoruk és boldogtalanságuk egyetlen oka az egyenlőtlenségekben rejlene, és boldogságuk egyetlen feltétele csakis az egyenlőség lenne. Hajós azonban inkább úgy gondolja, hogy a boldog élet záloga nem más, mint a jól felfogott közérdek, ami

valóban egyenlővé tesz mindenkit, és minden eszme káros, mert megmételtezi ezt a szellemet. Hajóst még a telep alapítása előtt figyelmezteti alkalmi barátja, Lichtenberg, egy élproletár, hogy ha kormányozni akar és az emberek boldogságát akarja, akkor legyen kegyetlen és képmutató, vagyis olyan mint ők, a szovjet urai.

„Ha jót akarsz tenni az emberekkel, előbb Néro legyél. Verd pofon őket, mire majd elkezdenek szeretni téged. Szedd el mindenüket, mire dicsérni fogják adakozó jóságodat, mert a garas visszakapásának örömét csak akkor tudják értékelni, ha előbb egy tallért vettél el tőlük. Egypárat gyilkolj is meg, hogy irgalmas és könyörületes jószívedről is meggyőzd őket, sőt, hogy bölcsességed felől se legyenek rossz véleménynyel, jelentsd ki, hogy az egészség fáj, a csók keserű, a legnagyobb öröm a halál, szegénység és hogy a köz csak akkor boldog, ha fiai éhesek, rongyosak, vagy legalábbis hősi halált haltak a te gyomrod érdekében. Ki ne felejté a feketéről külön megállapítani, hogy fehér! Általában igyekezz nyúzni és gyötörni őket, hogy rájöjjenek, mi fáj nekik, mit vettél el tőlük, milyen tulajdonságot szeretnének, ha meglenne benned, és akkor mindazt az áhított, hiányzó jót rád fogják hálálkodni és imádkozni, mert azt hiszik, hogy ha sokáig dicsérik atyai jó szívedet, az meg is fog jönni; de csak addig dicsérik, míg meg nem jött, aztán mindenki beléd töröli a cipőjét.”⁸

A figyelmeztetés szíven üti Hajóst, de nem lehet eltántorítani eszméitől és hozzáfog a telep kiépítéséhez. A telep lakói sziszifuszi munkát végeznek és gyorsan sikerül megszervezniük az ellátást, ám a szovjet logikájának megfelelően a mozgalmak újrászerveződnek és az eszmék újra kifejezésre jutnak, amivel felszínre hozzák az ellentéteket. Nem lehet azonban pontosan megállapítani, hogy az eszméknek ebben az esetben mi a szerepe. Vajon megvalósítandó eszmei célt jelölnek, vagy csak az erőszak igazolására szolgálnak? Aligha lehet ezt megmondani, lévén az eszmék, amikért az emberek képesek halomra gyilkolni egymást, Szathmári szerint az összetéveszthetőségig hasonlítanak. A telepen hamarosan kirobban a marxisták és antropisták háborúja,

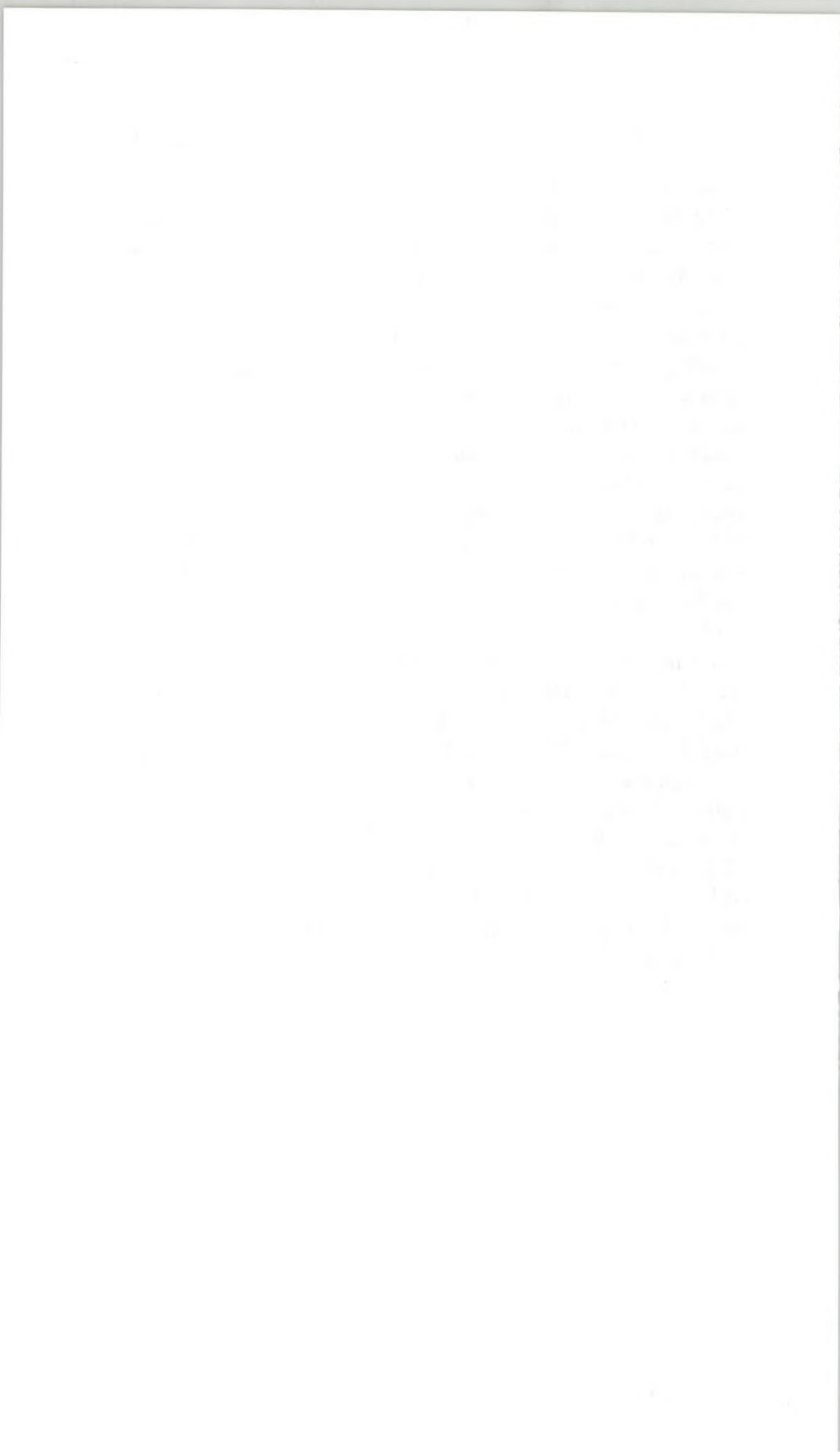
⁸ Szathmári S.: *I. m.* 84 – 85.

amely a marxisták lemeszárlásához vezet. Ezután az antropisták különböző csoportjai – különösen a külőrség és a belőrség tagjai – egymás ellen kezdenek szervezkedni, természetesen itt is újabb és újabb ideológiai meggyőződéses köré tömörülve. Az ellentétek már Hajós személyét veszélyeztetik, amikor váratlanul feltűnik Kardos Emil, aki gátlástalan, erőszakos, cinikus, és semmilyen eszköztől nem riad vissza, ha a hatalomról van szó. Minden ellenféllel leszámol és Hajós megroppant hatalmát megerősíti. Hajós helyzete megszilárdul, de egyre kevésbé képes reflektálni önmagára, cselekedeteire és korábbi elveire. Utolsó próbálkozásként egy kátét alkot, amelyben még egyszer szembenéz önmagával, hogy aztán minden ellenállás és lelkiismeretfurdalás nélkül átadja magát egy végtelenül rezignált állapotnak és az uralommal járó kényelemnek. A káté éppen annak bizonyítéka, hogy bármilyen eszmét, még az eszmék elleni eszmét is fel lehet használni az uralom érdekében. A káté kijelentéseit kanonizálják, a telep iskoláiban tanítják, majd megzenésítik és szórakoztató eszközzé teszik. Az eszmék trivialitása és az abszurditása minden elképzelést felülmúl. Hajós kezdetben még abban reménykedik, hogy kátéja visszatérítheti a telepet a helyes útra, de hamarosan kiderül, hogy a káté leginkább arra alkalmas, hogy uralmuk szélsőséges perverzítésát hangsúlyozza. Ezt azonban már nem egyszerűen az erőszak és az ideológia sajátos elegye biztosítja, és nem is a cinizmus vagy a rezignáció hangulatai, hanem egyfajta spirituális uralom, ami a lelkeket is ellenőrzi és uralma alá hajtja. Mindezt egyfajta tudományosság és vallás sajátos keverékeként jelenik meg, mintha „ész istennő” és a „legfőbb lény kultusz” frigyének ironikus parafrázisa lenne. A „transzgeotika” lesz az ellenőrzés és zsarolás legtokéletesebb formája, ahol a képmutatásnak és a szemfényvesztésnek semmi sem szab határt. Ebben kapcsolódik össze a teljes reménytelenség a tökéletes abszurditással.

Szathmári disztópiájában nincs kiút, nincs mód menekülésre vagy félrehúzódásra sem a szovjetben, sem az önellátási telepen. A szerelem vagy a művészet csak átmenetileg nyújthat menedéket, a rendszer végül mindenütt utolér. A regény állandó menekülője Kubán, aki sohasem tud teljesen alkalmazkodni egyetlen rendszerhez sem, mert semmi sem az, aminek látszik, vagy aminek nevezik. Szathmári regényében semmi sem valódi, minden csak pótlék. Mindennek van megfelelője, ami szimboli-

kusan vagy funkcionálisan helyettesíti a valódit. Ez a pótlékok diktatúrája, mert minden, ami ebbe a körbe tartozik, a diktatúra hozza létre, és semmi sem jön létre magától. A vallás helyére a ceremónia lép, a politika helyére az erőszak, a szerelem helyére az osztályok, az étel helyére a vitafluid. Ez a spontaneitásnak és az élet élvezetének minden formáját lehetetlenné teszi, de cserébe rendet ígér és biztos rabságot. Ezek a fogódzók valakinek kapaszkodónak tűnnek, másoknak ketrecnek. Az üldözés és a menekülés a szovjetben és a telepen is állandó mozgásban tartja az embereket, ezért nincs a megnyugvásra lehetőség. Kubán először a ceremóniákba menekül, majd a költészetbe, de ez sem nyújt menedéket. Az önellátási telepen átmenetileg nyugalmat találhat a kényszer nélkül végzett munkában, de ezt is lerombolják, így nem marad más számára csakis az örület. De ez az örület már nem hagy helyet a világnak, egyetlen lehetőség a teljes tagadás és rombolás lesz, a telep felrobbantása.

Szathmári regénye alapján nemigen lehet egyértelműen kideríteni, hogy a disztópiák vajon a megvalósult utópiáknak tartanak görbe tükröt, vagy a modern társadalmak bizonyos tendenciáitól akarnak megóvni. A disztópiákban – mint irodalmi műfajokban – a totalitarizmus olyan formában valósul meg, ahogyan a valóságban sohasem. A valóság ugyanis vagy alul-, vagy felülmúlja a disztópiák totalitárius látomásait. Ezek a víziók azonban alapjaiban fogalmazták át az utópizmus kérdését, hiszen már nem azt kérdezik, hogy hogyan lehet azt megvalósítani, hanem, hogy hogyan lehet elkerülni. Úgy tűnik, hogy Szathmári ránk hagyja a választást.



Molnár Tamás

Önszembesítés és identitás

Az írás lehetőségei és szerepei

Lengyel József Szembesítés című regényében

Lengyel József *Szembesítés* című regényének központi momentuma egy párbeszéd. A regény két fejezetében olvasható dialógus a második világháború után, a negyvenes évek végén (1948-ban) Magyarország moszkvai nagykövetségén hangzik el, ahol két, egymást a munkásmozgalomból ismerő harcostárs, barát találkozik. Egyikőjük, Banicza István, a nagykövetségen dolgozó diplomata egy náci haláltáborból, Mauthausenből kerül a háború után a legmagasabb diplomáciai pozíciók egyikébe. Másikuk, Lassú Endre a közelmúltig egy szibériai fogolytábor lakója volt.

A párbeszéd a kezdeti, békés nosztalgizálás után a totális rendszerek esszészerűen leíró, összehasonlító elemzésévé és kritikájává válik. Ez a rendkívül kényes téma azonban nagyon kontrollált módon bontakozhat ki a kései negyvenes évek sztálinizmusát újraértelmező, 1971-ben íródott, de csak 1988-ban megjelenő regényben. Ennek a kontrollnak köszönhető, hogy a regényben az *írás* sokrétű formát ölt, a totalitarizmus kihívására adott válaszá válik.

Az írás mint rejtjelezés

A *Szembesítés* egészének hangulatát meghatározó tényező az illegalitás. Lassú Endrének a lágerévek után kényszerlakhelyként egy kisvárost jelöltek ki, melyet csak engedéllyel hagyhat el. (Természetesen nem állítanak ki a számára engedélyt ahhoz, hogy Moszkvába látogasson.) A kényszerlakhelyként kijelölt kisváros, Zagorszk ugyan csak egy-két órányi vonatozásra fekszik a fővárostól, de ez a vonat a villamosított transzszibériai vasút, amely perspektívaként az Urálon túli büntetőtáborot jelöli ki,

s a gulágra való visszakerülés lehetőségét lebegteti. Lassú Endre csak azért kockáztatja az illegális Moszkvába utazást, hogy beszéljen Baniczával. Az egyik ok, ami kockázatvállalásra készíti, a szabadulás vágya. Tudja, hogy a magyar diplomácia megpróbálja kijuttatni a Szovjetunióból azokat a régi kommunistákat, akik a háború előtt a moszkvai emigrációt választották, s akiknek java része lágerbe került. Ha a hatóság tudomására jut, hogy ő elhagyta Zagorszkot, és élni is kíván evvel az információval, akkor ő nem Zagorszkban, hanem Szibériában száll le legközelebb a vonatról, és a vesztes háború utáni Magyar Népköztársaság diplomáciai erőfeszítései sem fogják őt kiszabadítani. Az Arbat tértől a magyar nagykövetség épületéig tartó utcai bolyongás kockázatos, egy idegen ország nagykövetségére való behatolás pedig súlyos bűn. (A kettő közötti különbség a börtönbüntetés éveinek számában kifejezhető.)

Lassú Endrét nemcsak a szabadulás vágya vezeti egykori harcostársához. Azért is vállalja újra az illegalitást (még a háború előtt Budapesten élt hosszú hónapokig, évekig így), hogy hírt adjon arról, mi történt vele és a mozgalom többi tagjával. Baniczának és saját magának is evvel magyarázza az értelmetlennek tűnő kockázatvállalást: „Ami szörnyűség volt, [...] el kell mondanom, és el is mondom. Ez kötelességem.” (75.)¹ A szibériai adomákból tudjuk, hogy a lágerlakók java része azért került oda, mert valamit elmondott. (vö.: 68.) Teljesen indokolt elvárás lenne az olvasótól, hogy a két régi harcostárs beszélgetése tapogatózással induljon, sejtetésekkel, célzásokkal, kétértelmű kódokkal próbálkozzanak. Lassú Endre a regény összes többi szereplőjével így viselkedik, semmi lényegeset nem szabad mondani, sőt meghallani sem, nyilvános helyen az ismerősöket észrevenni sem tanácsos, így elkerülheti az ember, hogy egy bármikor bekövetkező tárgyaláson akár vádlott, akár tanú legyen. (Erre nagyon jó példa a visszavonatozás jelenete egy alig megvilágított vagonban: „Nem beszélünk, nem akarjuk meglátni egymást, nem kívánunk tanúk lenni egymás ellen, ha kiderülne »bűnünk«, mármint hogy elhagytuk Alekszandrov területét.” 180.) A mindenre kiterjedő kontroll diktálta etikett ez, és Banicza István maradéktalanul,

¹ Az idézetek után zárójelbe tett oldalszámok a következő kiadásra utalnak: Lengyel József: *Szembesítés*. Magvető, Bp., 1988.

diplomatahoz méltóan meg is felel ennek az etikettnek. A társalgást nosztalgizáló, érdektelen, vállon veregetős adomázgatással kezdi, legfeljebb a közelmúlt megpróbáltatásairól ejt el egy-két olyan célzást, amelyek számonkérés esetén magyarázhatók úgy is, mint közhelyszerű, udvariassági formulák. Ez a kétértelmű beszéd megfeleltethető annak, amit Leo Strauss a sorok közötti írásról mond *Az üldöztetés és az írás művészete* című esszéjében. A kétértelműség ebben a tanulmányban fontos szerephez jut, a gondolatait közlő, leíró személy csaknem egyetlen lehetősége lesz a cenzúrával szemben: „[...] a cenzor vagy a vádhatóság feladata bebizonyítani, hogy a szerző eretnek nézeteket hirdet. Be kell bizonyítaniuk, hogy az írásban föllelhető kétértelműségek nem a véletlen művei [...]”.²

Lassú, aki nagyon jól ismeri ezt a módszert, látványosan nem alkalmazza, sőt ingerülten reagál, amikor őt Banicza ilyen módon fogadja. Képes lett volna újra Szibériába kerülni, akár ölni is, csak hogy beszélhessen „egy régi, jó emberével”. (Az emberölés gondolata praktikus szempontból merül föl, a köztörvényeseknek nagyobb a túlélési esélyük egy fogolytáborban, mint a politikaiaknak.) A beszélgetés kettejük között zajlik, kettejük párharcának véljük. Lassú újra és újra provokálja Baniczát, hogy nézzen szembe a ténnyel, az eszme, amelyért küzdöttek, amelyre az életüket tették fel, egy olyan mozgalom támaszává vált, amelyik hasonló rémtetteket követ el, mint a náciizmus. A kérdés megtárgyalása egy olyan érem tanulmányozásához hasonlít, melynek mindkettejük csak az egyik oldalát látja. Banicza túlélte Mauthausent, ehhez képest minden mást jelentéktelennek tart, Lassú Szibériában látta meghalni bátyját, barátait. A párharc, a két múlt összevetése egy ponton, a következtetések legmagasabb pontján furcsa fordulatot vesz. A kíméletlenségig őszinte, szókimondó Lassú elhallgat, és ujjával az asztallapra írja az öszszehasonlítás egyik kulcsfigurájának nevét: ADOLF. Ugyanerre a helyre, az előző nevet elfedve a másik szereplőt: JOSZIF. (Ugyanilyen módon esik említés a törvényteleniségek legismertebb magyar áldozatáról, Kun Béláról is, de őt Lassú már nem csak a keresztnévvel jelöli. 44.)

² Leo Strauss: *Az üldöztetés és az írás művészete* (Lánczi András fordítása). Atlantisz, Bp., 1994. 31.

A jelenség megértéséhez érdemes elővennünk Leo Strauss egy másik fogalmát, az exoterikus beszédét, írását. A kétértelmű beszédnek, a sorok között írásnak-olvasásnak szerintem semmi értelme akkor, ha valaki nem a széles nyilvánosság előtt beszél, hiszen – Platónt citálva – „az egyik ember elmondhatja az igazságot a másiknak, ha az illetőt jóindulatúnak és megbízhatónak ismeri, pontosabban ha józan barátjáról van szó”.³ A rejtjelezésre akkor van szükség, ha a gondolkodó az igazságot széles körben akarja terjeszteni, pl. leírja, kinyomtatja. Ekkor a beszéd exoterikussá válik, mást mond annak, aki fogékony vagy motívált a rejtett tartalom kihámozására, és mást a naiv olvasónak. A regény többi fejezetében látjuk, hogy Lassú még azokkal is, akik jót tettek vele, nagyon óvatosan beszél. Mintha hallaná más is a beszélgetést. A totális kontroll minden beszélgetést exoterikussá változtat, hallgatólagos megállapodás ez a beszélgetők között. Az asztallapra írást megelőzi egy nagyon fontos mondat: „Nincs itt lehallgató?” Paradox módon az írás, amelyik Straussnál az igazság széles körben való terjesztésének módja lesz, itt a rejtjelezésre szolgál. A diktátorok megnevezésének tabuját elkerülő keresztnevek a lehallgatók számára üres helyeket, csendes, elharapott tizedmásodperceket jelentenek majd. (Sztálin neve a regény párbeszédeiben nem hangzik el, mindenki következetesen csak *Gazdaként* emlegeti). Az írás lesz az az eszköz, amely egymásba montírozza Sztálin és Hitler alakját, amelyik a totális kontroll nyílt tereiben az őszinteség közegét nyújthatja. Ez volt az a tabu, melynek megdöntése után Banicza elhagyja a sekélyes adomákat, az elegáns, nyugodt diplomata-modort. Evvel a momentummal kezdődik el az a dühödt harc, melyben az érvek és ellenérvek között *feltáru*l az akkori jelen vagy élő közelmúlt. (Az egyik reláció a regény cselekményidejére, 1948-ra, a másik a regény keletkezésének idejére, 1971-re vonatkozik.) Lassú Endre így indokolja meg ennek a kellemetlen vitának a szükségességét: „Ez elkerülhetetlen [...] csak a történelem nyílt feltárása teremtheti meg azt a helyzetet, melyben mindent veszély nélkül, nyíltan feltáruhatunk. [...] Más út nincs, és sohase lesz. Csak mikor idáig eljutunk, szűnik meg ez fájó jelennek lenni, csak így lehet tanulságos múlt belőle, és történelem.” (76 – 77.)

³ L. Strauss: *I. m.* 29.

Az írás mint leleplezés

Az asztallapra írott diktátorok jelenetét a regény kulcsmomentumának tartom. Nem egyszerűen a lehallgatás elleni módszer ez – amikor Lassú rákérdez arra, hogy van-e poloska a nagykövetségi irodában, akkor Banicza *nemmel* felel. „Nincs – mondja idegesen. Igaza van, hogy bosszankodik, mert ez a kérdés csak ingerkedés, ha van, se felelhet mást. De dühös lettem, mert mellesbeszél.” (44.) Nem tudjuk meg, hogy csak a két fél hallja-e az általunk olvasott párbeszédet, ez a kérdés nem is lesz lényeges. Nyilvánvaló, hogy bármelyik beszélgetés kontrollált lehet, ezt mindkét fél tudja. A különbség, hogy a diplomata az asztallapra írt nevek jelenetéig úgy tesz, mint ha minden rendben lenne, mintha beszélgetésük nem lenne deformált. Lassú Endre mindenről nyíltan beszél, azért vállalta a Moszkvába utazás kockázatát, hogy eleget tegyen a tényfeltárás kötelességének. Akkor miért nem mondja ki Sztálin és Hitler nevét, miért kezd el keresztneveket az asztallapra írni? Az egyik lehetséges válasz erre a kérdésre: a volt lágerlakó nem akarja, hogy a diplomata miatta indokolatlan kockázatot vállaljon. („Haragszik rám, hogy nem kimondtam, hanem leírtam a neveket. Haragszik, hogy így kíméltem őt.” 45.) Értelmezhetjük ezt a háború előtti budapesti illegalitás továbbélésének is. Pontosan ez a mozzanat teszi leleplezéssé ezt a jelenetet: itt ugyanúgy illegalitásban élünk, beszélünk, dolgozunk, mint korábban, a betiltott kommunista párt aktivistájaként. A leleplezése ez annak, hogy a követségi tanácsos nyilvánvalóan tudja, mi zajlik itt, és belemegy a játékba. A leleplezés olyan nevek felsorolásával folytatódik, akik vitathatatlanul a munkásmozgalom kiemelkedő alakjai voltak, s akik Sztálin tisztogatásainak áldozatai lettek.

A leleplezés során nem a nevek és tények sorolása lesz szükséges. Banicza István ismeri a tényeket. Ezeket azonban oly módon értékeli, ami leírható lesz egy másik, Leo Strauss által használt fogalommal, a *logica equinával*. A *logica equina*, vagyis lívontatású logika elnevezését *Parmenidész* vagy *Gulliver Nyihaháinak* hazugságról vallott felfogásáról kapta, miszerint „senki nem tudná azt a dolgot mondani, ami nincs, vagyis a hazugság elképzelhetetlen”.⁴ Ennek a szigorú következtetésnek a hétköznapi életre

⁴ L. Strauss: *I. m.* 28.

„szelídített” változata: „egy olyan állítás, amelyet gyakran megismételnek és sohasem vonnak kétségbe, minden bizonnyal igaz”, vagy: „egy komoly és megfontolt, tiszteletben álló polgár állítása, különösen, ha nagy felelősséget igénylő, magas állást tölt be, erkölcsileg biztosan kétségbevonhatatlan”.⁵ Tuhacsevszkij marsall a sztálini tisztogatások emblematikus figurájává vált. Amikor Lassú Endre Tuhacsevszkij kivégzését említi, Banicza a logica equina iskolapéldáját nyújtja: „– Egyébként Tuhacsevszkij áruló volt. – Biztos? – Kivizsgálták.” (49.)⁶

A lóvontatású logika Lassú Endre szerint nem bűn, inkább tipikus. Olyannyira, hogy ő és a fogolytársai is ilyen módon dolgozták fel sokáig börtönélményeiket. Elképzelhetetlennek tartották, hogy kommunisták ilyesmiket elkövetnek, különösen velük, kommunistákkal, tehát nyilvánvaló, hogy a rendszer, mely őket börtönbe juttatta, nem lehet kommunista. A regény visszaemlékezései közül talán a legmegdöbbentőbb részlet így igazolja ezt: „Februárban vittek be. Május elseje szigorított nap volt. Május harmadikán a fürdő szellőztetőablakához hívott egyik társam: „Nézd!” – mutatta. – „Vörös zászlót látni egy házon.” Mert mi ott benn azt hittük, hogy egy ellenforradalom foglyai vagyunk.” (53.)

A regény szövege tartalmaz egy írás az írásban jelenetet, az asztallapra írását. Ettől az asztallaptól indult el a leleplezés folyamata, és váltott át elbeszéléssé, visszaemlékezéssé, vitává. Ez a szóbeli vita természetesen leírt formában áll előttünk, ezért érdemes kiterjeszteni az írásról való vizsgálódást magának a regénynek az írott szövegére: az írásnak milyen szerepe lehet autentikus a *Szembesítés* címen csak 1988-ban megjelent regényben? Kezeljük a regény szövegét is leleplezés-dokumentumnak? (A regény fikciója nagyon sok, történetileg igazolható, dokumentumértékű tényrt tartalmaz). A regény szövege egy nyomozó vagy tényfeltáró történész munkájának eredményeként kerül elénk, és célja

⁵ Uo.

⁶ Nem tudom, mennyire volt tudatos Lengyel József részéről Tuhacsevszkij marsall esetének ez említése, de a történettudomány mai eredményei alapján jogosan feltételezhető, hogy pontosan az ő esetében a sztálini és a hitleri titkosszolgálat együttműködött. Alakja kiválóan alkalmas a két rendszer párhuzamosságainak kifejezésére. (Vö.: Szabó Miklós: *A Szovjetunió története, egyetemi előadások*. In: <http://mek.oszk.hu/02100/02129/html/1937.htm>)

a logica equina alapján gondolkozó Banicza István, illetve a hasonló módon tényeket kezelő Olvasó meggyőzése? Lengyel József naplóiban fennmaradt feljegyzésekből ismert, hogy a regény egyik lehetséges címváltozata a *Keresztkérdések* lett volna.⁷ Ez a cím illeszkedik a nyomozó-tényfeltáró funkcióhoz, és nyilvánvalóan számot is kellett vetnünk evvel a szereppel, de a szöveg komolyságának, súlyának, „tétjének” csak a felszínét érintjük, ha ennél a rétegnél maradunk. (Úgy gondolom, a *Szembesítés* más szereppel bír, mint a leleplező vagy tényfeltáró irodalom darabjai, pl. Arthur Koestler *Sötétség délbenje*.)

Banicza István nem fog naiv rácsodálkozással reagálni a leleplezésre, és ezt Lassú Endre nem is várja tőle. Nyilvánvaló, hogy a követségi tanácsos tud a tisztogatásokról, legfeljebb azok részletei jelenthetnek számára újdonságot. Mint említettem, azt a diplomáciai feladatot vállalja, hogy kimenekítse a Szovjetunióból a sztálinizmusnak azon áldozatait, akik szerepet játszottak a magyar munkásmozgalom történetében, és akikre a háború utáni Magyarország számíthat. Ha tisztában van azokkal a tényekkel, melyeket hall, akkor miért lesz dühös, miért érinti meg ez a beszélgetés jobban, mint a pusztá nosztalgizálás? A regény szövegének olvasója miért tartja ezt másnak, mint a tényfeltáró-leleplező irodalom szövegeit? (Nem kívánok általam ismeretlen terepre tévedni, de úgy vélem, a történettudomány számára 1971-ben a sztálini tisztogatások eseményei és részletei ismertek voltak.) A kérdésekre választ kaphatunk, ha feltételezünk egy harmadik írás-szerepet.

Az írás mint szembesítés

1.

A regény címe értelmezésemben kulcsszerephez jut. A szembesítés aktusa során nem egy tény vagy személy megismerésén van a hangsúly. Valaki elé kerül egy történet, esemény leírása, tanúvallomás, visszaemlékezés, és lehet, hogy a szembesített személy

⁷ Major Ottó (szerk.): *Lengyel József noteszeiből 1955–1975*. Magvető, Bp., 1989, 151.

korábban már ismerte ezt a leírást, eseményt. Az ő feladata, hogy ezt a „vallomást” igaznak vagy hamisnak ismerje el. Ez az eljárás – a regényből is láthatjuk – nagyon kényelmetlen, kínos, megrázó lehet. Teljesen érthető, hogy Banicza István igyekszik kibúvót találni, fecsegéssel elhárítani a szembesítést. (Megalőlegezvéen értelmezésem egyik későbbi következtetését: a *szembesülést*.)

Érdemes megnéznünk, miért *ez* a két alak lesz a dialógus két szereplője. Lassú Endre alakja rögzített, ő kötelességének érzi, hogy beszéljen a vele történekről. Úgy tűnik, Banicza István nem nagyon érti, miért pont őt választotta egykori példaképe a szembesítés másik szenvedő résztvevőjének. Ha a diplomata családjának valamelyik tagja megzavarja a beszélgetésüket, Lassú azonnal felfüggeszti a szembesítést, abba a mederbe tereli a beszélgetést, amely nagyon is kényelmes Banicza számára. Amint ketten maradnak, újból elkezdődik a gyötrelmes eljárás. Nem a kihallgatástól fél, a lehallgatóberendezések is azért befolyásolják a mondanivalóját, mert Baniczát akarja az esetleges megtorlásoktól megkímélni. Ezek a megszakítások is hasonló okból következnek be, Lassú nem attól fél, hogy Baniczáné meghallja a beszélgetésüket, hanem hogy nem neki való ez a beszélgetés. Banicza joggal érezheti azt, hogy erre a szembesítésre a kiválasztott ő, és senki más. Ennek a beszélgetésnek ő *kell*, hogy legyen a szereplője. Lassú így indokolja ezt a választást: „Nem kiabálhatom az utcán, nem mondhatom a felesége és a kislány előtt se. Amit mondtam, senki más nem viselheti el csak maga. De maga köteles ezt hallani.” (76.) A vallomás meghallgatása kötelesség lesz, de kötelesség lesz ennek továbbadása is: „Azt, amit én magának mondok, magának kell továbbadni.” (76.) A budapesti munkásmozgalom illegálításában felvállaltak egy missziót, ennek a misszióknak a folytatásáról van szó, a feltárás lesz a megtisztulás útja: „Felnyitni a sebet, kitisztítani a gennyet. De nem használ a ragtapasz, és hiába a szájkosár.” (79.) A vallomással való szembesítés célja, hogy Banicza kötelességének érezze felvállalni ezt a missziót.

2.

A *szembesítés* eljárásának van egy másik változata is: a nyomozás során egymás szemébe néz két ember, és megpróbálnak határozott választ adni arra a kérdésre, hogy ismerik-e egymást. A regény világához igazítva a kérdés a következő lesz: Ez az ember kifogástalan öltönyben, a hatalom és a törvény képviselőjeként a te régi barátod, Banicza István-e? Banicza Istvánnak ugyanígy, a gulágról visszatért, kétségekkel és keserűséggel teli emberben hajdani vezetőjét, mozgalmi tekintélyét kellene felismernie. A *Szembesítés* kulcskérdésének a két totalitárius rendszerrel szembe került szereplő identitását, személyiségének, jellemének, önazonosságának változását tartom. Ez az identitás-probléma maga alá rendel minden más, eddig tárgyalt kérdést, az *írás, elbeszélés* eddig taglalt motivációi, kényszerei, lehetőségei arra szolgálnak, hogy „keretet nyújtsanak” ennek a problémakörnek. A hatóság kijátszása, a leleplezés, a hajdani misszió újbóli felvállalása egy célt szolgál: választ kapni arra a kérdésre, hogy „Te az vagy-e most, akit régen megismertem?” (Ismét szeretném megelőlegezni a dolgozat gondolatmenetének konklúzióját: „És én az vagyok-e most, akiről régen úgy gondoltam, hogy én vagyok?”) Úgy gondolom, a két szereplő önazonosságát tekintve bizonyos szempontból egymás ellenpólusa lesz. Ahhoz, hogy ezt a polaritást felfejtsem, szükségem lesz Paul Ricœur narratív identitás-elméletének két fogalmára.

Ricœur identitásképét két tényező, az *ugyanazonosság* (vagy *ugyanaz-ság*) és az *ömagaság* viszonya határozza meg. Ő maga ezeket a latin *idem* és *ipse* kifejezésekkel is jelöli,⁸ ezért alkalmanként én is élek majd az *idemitás* és *ipseitás* kifejezésekkel. Az *idemitás* vagy *ugyanaz-ság* problémájának kulcsfogalma az időbeliség és a változás lesz. A megváltozott világ a regény alapmotívuma, Lassú Endre Moszkvába érkezésekor az illegálisan a fővárosba besurranó kitelepített „útikönyvét” tárja elének. Az útikönyv az „ilyen volt – ilyen lett” sémáját követi, és a változás olyan mértékű, hogy néha az „ez volt – más lett” következtetést rögzíti. Moszkva megváltozott, egyes részei teljesen kicseré-

⁸ Paul Ricœur: *A narratív azonosság* (Seregi Tamás fordítása). In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák* 5. Kijárat, Bp., 2001.

lődtek, de emlékei alapján egyértelműen tudta: ez Moszkva. A dolgokat úgy azonosítjuk, hogy kívülről rájuk tekintünk, összevetjük valamivel, pl. korábbi állapotuk emlékeivel, és eldöntjük, hogy esetleges változásaik ellenére ezek *azok* a dolgok-e, melyek emlékeinkben élnek. Hasonló módon járhatunk el emberek, személyek esetében is. „Ha rendőrök vagy bírák vagyunk, akkor munkaköri kötelességeink közé fog tartozni, hogy embertársaink »személyazonosságát« [...] tisztázzuk.”⁹ Semmi baj nem lesz az azonosítással, ha a kérdéses személy (testét, képességeit, jellemét is beleértve) nem változott. Ekkor a „szereplő ugyanazként azonosítható és újraazonosítható”.¹⁰ Ricœur szerint pl. a népmesék hősei ilyen konstans alakok lesznek. A *Szembesítés*ben is lesz ilyen figura, a polgári szemlélet képviselője, Baniczáné mindig, minden korban és körülmények között egyformán szép, kíváncs, önző és korlátolt. Ha azonban egy szereplő bármilyen módon megváltozott, felvethetők az identitással kapcsolatos kérdések.

Amikor Lassú Endre végre megérkezik a magyar nagykövetségre, és meglátja Baniczát, úgy viselkedik, mint egy rendőr vagy bíró: kívülről szemléli régi barátját, ahogyan a házakat, utcákat figyelte. Összeveti a szeme elé táruló képet az emlékeivel, megpróbál kapcsolatot találni (teremteni) közöttük. „Már jön [...] Banicza. Ősz hajú, magasabb, mint emlékeztem. Eszterházykockás öltöny. *Megismerem, azaz tudom, hogy ő, és örülök, hogy ilyen elegáns.*” [*Kiemelés tőlem: M. T.*] (25.) Banicza István a beszélgetés során hangsúlyozza, hogy a külsőségek, az elegáns ruha és a magas rangú hivatalnoki állás dacára ő a *régi*. Úgy véli, hogy van a jellemében valami szilárd mag, ami biztosítja identitásának állandóságát, kontinuitását. (Ezen a ponton Ricœur vitatkozna Baniczával, szerinte „egész emberi tapasztalatunk az ellen szól, hogy a személyiségnek lenne egy ilyen változhatatlan konstitutív összetevője. A benső tapasztalásban semmi sem menekül meg a változástól.”)¹¹ Banicza a morális szilárdság megtestesítőjeként áll előttünk. Egy nagyon fontos jelenetben összehasonlítják a náci és a sztálinista táborok túlélési lehetőségeit. Banicza azt fir-

⁹ Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Bp., 1998. 17.

¹⁰ P. Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (Angyalosi Gergely fordítása). Osiris, Bp., 1999. 385.

¹¹ P. Ricœur: *A narratív azonosság*. Id. kiad. 16.

tatja, hogy Lassú bár meggyötört, összetört ember benyomását kelti, miért nem olyan állapotban van, mint a náci vallatószo-bák áldozatai. „– Mert aláírtam, hogy kém és diverzáns vagyok.” Banicza válasza erkölcsi magaslatról szól: „– Ilyet mi sohasem tettünk. Inkább a halál. – És azt hiszi, győzött.” (50.) A szilárd morális alappal szemben ott áll Lassú Endre önvallomása: „Csakhogy önöknek, kedves elvtárs, védeni kellett valamit, volt miért meghalni. De tőlünk azt is elrabolták. Az erkölcsi erőt”. (51.) Levonhatnánk a következtetést: mindketten megváltoztak, de a Mauthausent megjárt Banicza a szenvedések ellenére (vagy épp azok miatt?) szilárd jellembeli, erkölcsi támasszal bír, vagyis ő a régi maradt, személyisége változatlanul hozzá tartozik. Vele szemben áll a morális támaszt veszített Lassú Endre, akinek személyiségét összezúzta a tapasztalat, hogy egy eszme, melyre az életét tette fel, a visszájára fordult. Többször találkozunk olyan közbevetésekkel, melyek azt igazolják, hogy Lassú bizonyos módon már meghalt, egy jelenben élő és egy régi, volt-Lassú Endre áll előttünk. Magát jellemzi evvel a szaggatott mondat-tal: „Akkor is csak... más Lassú Endre az, akit valamikor... akit valamikor... aki volt...” (30.) Baniczáné női szemmel így látja a nagykövetség vendégét: „Most is tisztának látszik. De nem férfi. Férfi volt, nagyon az lehetett, de most nem...” (70.) Ezt az elsődleges értelmezést egyáltalán nem támasztja alá a regény narrációja, az erkölcsileg meghasonlott Lassú folyamatosan szá-mon kéri a sziklaszilárd Baniczán, hogy milyen módon viszonyul régi önmagához. Nyilvánvalóan el kell térnünk ettől az elsődleges értelmezéstől, és az állandóságnak, változásnak új tartalmat kell találnunk. A módosult vagy inkább visszájára fordított jelen-tés akkor lesz világos, amikor Lassú nem a náci és a sztálinista rezsim különbözőségéről, hanem a közös vonásokról, a totális állam gépezetéről beszél. Az erkölcsi tulajdonságok szokványos értékelése ilyen körülmények között tévútra vezethet minket, a változatlanság és a megingás megítélése a visszájára fordulhat: „A gyáva a meglevő mindenkori állam támasza és talpköve. [...] A gyáva a konstans, az állandó. A bátor a változó. Tehát [az ál-lam szempontjából] megbízhatatlan.” (86.) Az állhatatosságára büszke diplomata csak egy felszínes értékelő számára kerülhet fölénybe a „megingott intellektuellel” (56.) szemben.

De milyen alapon kér számon bármit is Lassú, ha régi ön-

magukra, közös harcaikra hivatkozik? Ő a konstans szereplővel szemben annyira megváltozott, hogy saját maga is úgy érzi, ma nem az, aki akkor volt. Csak a név köti össze a két személyt. Ricœur értelmezésében e néven kívül valami más is összekötné ezt a két személyiséget: egy történet. Ebben az értelmezésben Lassú Endrének esélye lesz arra, hogy régi önmaga maradjon (vagyis megfeleljen az ipseitás ricœur-i elvének) ugyanis ennek az *őmagaságnak* nem lesz feltétele egy stabil erkölcsi mag, ami összekötné a két, változáson átesett figurát, jellemet.¹²

Az *ipseitás* a narratív identitás elméletének másik összetevője, durván leegyszerűsítve a következő: a (változáson átesett) személyiség régi énjét nem tekinti *idegennek*. Kelemen János az adott szó példájával illusztrálja ezt:¹³ ha egy személy a szavát adta valakinek, és később ez a személy az adott szót még mindig kötelező erejűnek érzi, akkor nyilvánvalóan ugyanarról a személyiségről beszélünk, a személy ipseitása nem veszett el. Lassú *más* lett régi önmagához képest, de a narratív identitás elmélete lehetővé teszi, hogy ettől még *őnmaga* maradjon. A két pólus közötti közvetítő az élettörténet lesz.¹⁴

3.

Lassú Endre az újabb szibériai fogolytábor fenyegetésével dacolva megkeresi Baniczát, hogy elmondjon egy történetet, saját történetét. Senkivel nem beszél, vagy senkivel nem tud őszintén beszélni, csak vele. Banicza annak a világnak a része volt, amelytől, úgy érzi, elszakadt. A látogatás a maga missziós céljával, az ideológiai vitával, a borzalmak leleplezésével egy történet elmondásához nyújt teret. A regény *szembesítés*-dialógusa a hazafelé vonatkozás fejezetében monológgá válik, Lassú Endrének a *Szembesítés* végére nem lesz szüksége társra ahhoz, hogy élettörténetével számot vessen, a számvetés *önszembesítés* lesz, ennek az önszembesítésnek a célja pedig természetesen az elveszett *én*

¹² Vö: P. Ricœur: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Id. kiad., 386.

¹³ Kelemen János: *Irodalmi adalékok a személyes azonosság problémájához*. Világosság, 2007/6, 30.

¹⁴ P. Ricœur: *I. m.* 384.

visszaszerzése.¹⁵ Nagyon történetietlenül azt mondhatnánk, Lassú Endre bízik Ricœurben, bízik abban, hogyha látja önmagát egy történet szereplőjeként, a történet szálain keresztül visszatalál önmagához. Ha ez nem sikerülne, az számára egy bizonyos halál *átélését* jelentené.

A regény a maga módján cáfolja Ricœur-t. Lassú Endre, csakúgy, mint Banicza István, halottak. Mindketten elszigetelten, magányosan, akarat és lehetőségek nélkül sodródnak egy olyan világban, mely semmilyen módon nem az övék. A regény zárszava: „Végük – vége.”

¹⁵ A *Szembesítés* című regény szövegének sorsa a szerző szándékától függetlenül is alátámasztja ezt az értelmezést. A regény nem az asztalfióknak íródott, a Kosuth Kiadó 1971-ben készen állt arra, hogy kiadja, ám ez a „problematisztikus mű” „tájékoztatószul, kézirat gyanánt” jött ki a nyomdából. Vö.: Major Ottó (szerk.): *I. m.* 367. A szöveg 1988-ig, a valódi kiadásig önszembesítés maradt.



Erdődy Edit

Túlélési gyakorlatok

Kertész Imre: Jegyzőkönyv –

Esterházy Péter: Élet és irodalom

Bojtár Endre *A kelet-európai pontossága* című esszéiben, miután felsorolja a kelet-európai irodalmak típusfiguráit, arra a megállapításra jut, hogy

„maguk azonban (a kelet-európai irodalmak) csak egyetlen olyan példát produkáltak, melyben mintegy összesűrűsödött a kelet-európai élet értelme, összes lehetősége, s ilyen formában ösztönzővé, mintává vált, olyan sorstípussá, örök emberi magatartásmodellé, mint Odüsszeusz, Don Juan vagy Faust. Svejkéről van szó. Igen, ezt adtuk a világnak, a svejkséget, a túlélés művészetét, a Történelem ábrázását, a halacska ama tudományát, hogy a fürdőkádban is eléldégeljen.”¹

Az ütött-kopott, rozsdafoltos fürdőkádba zárt, a Szenteste kivételével némaságra kárhoztatott halacska nemcsak a kelet-európai író helyzetét szimbolizálja, hanem magát a kelet-európai létezést is, mely nem annyira *élet*, mint inkább *túlélés*, hiszen „a víz jéghideg, s minduntalan életnagyságú hadihajókat kell kerülgetnünk.”² Bojtár írása 1970-ben született, s már az allegorikus kifejezésmód is az adott korszak kifejezési lehetőségeinek korlátozottsára utal. A halacska-szimbólumot – pontosabban: szimbólum értékű hasonlatot – Esterházy Péter fejlesztette tovább *A halacska* című írásában, mely a rendszerváltás forrongó, bizonytalan, ám reményekkel teli időszakában született. Nincs már szükség képes beszédre, a dolgokat nevének lehet nevezni, eljött a kimondás, a leleplezés ideje:

¹ Bojtár Endre: *Egy kelet-európai az irodalomelméletben*. Szépirodalmi, Bp., 1983. 217.

² Bojtár E.: *I. m.* 215.

„Hazug országokban élünk, operettországokban. Ez a hazugság olyan totális és intenzív, hogy szinte szép. Ezt a szépséget írta le, fájdalmasan élvezve, a kelet-európai groteszk. És ennek van vége.”³

A *túlélés* Bojtár tipológiájában nem elsősorban valakinek a túlélését, hanem valamiféle állandósult állapotban való élés stratégiai követelményeit jelenti. Tehát nem a Canetti-féle magányos, hullahegyeken diadalmasan körültekintő magányos túlélőről van szó, hanem az életlehetőségeket (illetve az írás, a kifejezés lehetőségeit) óvatosan kitapogató társaslényről, a fürdőkádban az életnagyságú hadihajókat kerülgető halacsjáról.

Esterházyt, aki maga is a túlélés egyik nagymestere a magyar irodalomban, 1993-ban a sors vagy a véletlen egy másik nagy túlélővel, Kertész Imrével közös kötetbe hozta össze. A két írás – Kertész Imre *Jegyzőkönyv* és Esterházy Péter *Élet és irodalom* című elbeszélései – két különböző túlélési stratégiát, a diktatúrában való létezés két lehetséges változatát reprezentálja.

Kertész a *Jegyzőkönyv* című elbeszélésben is ugyanazt a kérdést teszi fel, mely többi művében is leginkább foglalkoztatja: mi az individuum sorsa a diktatúrában. Másképpen fogalmazva: mit tesz, mit tehet az emberrel, az egyénnel a diktatúra gépezete, hogyan csinál önálló, szuverén lényből fogaskereket. Vagy mégis meg lehet őrizni valamiképpen az egyén szuverenitását? Hogyan lehet élni, illetve túlélni a diktatúrában?

A *Jegyzőkönyv* alaptörténete azonban már nem a diktatúra idején játszódik: 1991-et írunk. „Egy szép áprilisi napon” a főhősben a szabadság illúziójának sugallatára felébred „az a mindannyiunkban ott lappangó, olykor szinte természetesnek tetsző hajlam, hogy önmagunkról magánemberként, egyáltalán emberként gondolkodjunk”, és hivatalos tartózkodását előkészítendő, néhány napos bécsi útra szánja el magát. A vonaton, a vámos odavetett kérdésére a magával vitt négyezer schillingből csak ezret „jelent be”, ezért Hegyeshalomnál leszállítják a vonatról, és a pénzt lefoglalják. Mivel a felvett jegyzőkönyv nem fedi a valóságot, a főhős nem írja alá, majd a legközelebbi vonattal

³ Esterházy Péter: *Közép-Európa mint seb, homály, biba, esély és reménytelenség*. In: Uő: *A halacska csodálatos élete*. Pannon, Bp., 1991. 42.

visszautazik Pestre. Az elbeszélő – aki számos utalás nyomán az önéletrajzi elbeszélővel azonosítható – a vámosokkal lejátszódó jelenetben az általa évekkal korábban megírt regény, a *Kudarc* vámos-jelenetére ismer, így mintegy beteljesedni látja korábbi jövőndölését. A visszaút a főhős jelképes halálával végződik, a diktatúrában megszokott hétköznapi incidens az utolsó csepp volt a pohárban:

„Keresztül-kasul döfködött, idegszálaim kötelékén függő, agyonsebzett testemen nemhogy egyetlen dárdahegy, de már egy injekciós tű szúrása számára sincs többé hely. Elvesztettem tűróképességemet, nem vagyok többé sebezhető. Elvesztem. Látszólag a vonaton utazom, de a vonat már csak egy holttestet szállít. Halott vagyok.”⁴

Az enigmatikus előbeszéd, majd az utazást megelőző események leírásánál az elbeszélő a hétköznapiitól elemelt hangot használ; a konkrét (önéletrajzi vonatkozásokra is utaló) realiztikus mozzanatok mellett belső történésekről, álmokról és rémálmokról, misztikus élményekről számol be. Ezek a szövegrészek a felhasznált motívumok, szimbólumok, utalások, valamint a beékelte idegen szövegek (elsősorban a mottóként idézett *Miatyánk*) révén egy más fikciós szinten helyezkednek el. Az elbeszélő (a köznapival ellentétben) egy szakrális, szellemi térben jelöli ki az értelmezés és jelentéstulajdonítás kereteit, ahol nem a politikai-társadalmi szabadság-alávetettség, nem a társadalmi igazság-hazugság, a törvényesség és törvénytelenység, hanem a bűn és a feloldozás, illetve a bűn és megváltás, a szeretet és a szeretet hiányának a fogalompárjai által meghatározott vallásos, filozófiai eszmekör érvényesül.

Ez a kontextus első megközelítésben vallásos, dogmatikai jelentésében is érvényes. Az ima, a mottóként idézett *Miatyánk* – „És bocsásd meg a mi bűneinket, miképpen mi is megbocsátunk az ellenünk vétkezőknek. És ne vígy minket a kísértésbe, de szabadíts meg a gonosztól...” –, valamint a gyónás mint beszédforma a katolicizmus eszmekörébe és praxisába tartoznak. Az előhangban szereplő „Bárány” Krisztus-szimbólum: „Isten

⁴ Kertész Imre: *Jegyzőkönyv*. Magvető–Századvég, Bp. 1993. 36.

báránya, aki elveszi a világ bűneit”. Két Krisztus-jelenést is leír az elbeszélő: az első néhány évvel a történet jelenideje előtti álomban jelent meg.

„...vörhenyes szakállat viselt, keskeny, kék szeme minden kétségtelenül megszégyenítő, kimondhatatlan szelídséggel tekintett rám, egyik kezének félszeg, ám mégis határozottan áldó mozdulattal jóváhagyta létezésem, megerősített abban, hogy úgy kell élnem, ahogyan élek, és azt kell tennem, amit teszek”.⁵

(Ez a Krisztus-kép a szerző egy korai kisregényében, a *Nyomkeresésben* is feltűnik, egy nagyvárosi apokaliptikus látomás részeként.)

Ezzel a konvencionálisnak nevezhető Krisztus-képpel szemben az utazás előtti éjszakán egy ellenséges, félelmetes és fenyegető Krisztus jelenik meg hajléktalan csavargó képében a foggyökérgyulladásától szenvedő főhős álmában. „A Megváltó, jól értettem, azt üzeni, hogy válságban van, hogy elhanyagolt, s hogy büntetni, akár gyilkolni készül – engem, azaz önmagát.” Másnap – újabb baljós előjel – az elbeszélő „betege” meghal. Nem lehetett mellette – hiszen maga is betegen feküdt, de „az ember mindenképp hibás egy kicsit.” – hangzik el először Camus mondata a *Közöny* című regényből.

Ezek a mozzanatok az imént jelzett vallásos kontextust mintegy visszajára fordítva, kritikaként, az egzisztencialista filozófia világértelmezéséhez közeli ellen-beszédként is értelmezhetők. Nincs megváltás és kegyelem, az ember végső magányra ítéltetett. A kontextuális háló, mely beszövi az elbeszélést, az egzisztencia reménytelen helyzetét, XX. századi állapotát érzékelteti. Az elbeszélő ezt az állapotot apokaliptikus perspektívából szemléli, a dolgok végső elrontottságát vizionálja: nemcsak a Megváltó van válságban, hanem az ember, a társadalom és a természet is. A szerző „prófétikusként” aposztrofálja a *Kudarac* című regényét, melynek próféciája, lám, szóról-szóra beteljesedett. Maga a *Jegyzőkönyv* is ilyen szellemű, a végállapotra koncentrált történet: a látomások, előjelek nem egyszerűen egy balul végződő utazást, nem csupán egy kellemetlen és megalázó emberi helyzetet, hanem a halált, a teljes megsemmisülést vetítik előre.

⁵ Kertész I.: *I.m.* 10.

Mindezek alapján a *Jegyzőköny* a modern magyar irodalomnak abba az apokaliptikus hagyományt folytató vonulatába illeszthető, amelynek sajátosságait Angyalosi Gergely vázolja *Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza* című tanulmányában.⁶ Míg azonban

„[a]zokban a szövegekben, amelyekben valamilyen formában bekövetkezik az apokaliptikus katasztrófa, (vagy állandósult állapotként uralkodik), a szereplők nem vesznek róla tudomást, megpróbálnak tovább élni, mintha mi sem történt volna. [...] A valódi titok, amelyet ezek a szerzők nem óhajtanak kommentálni, hanem a maga megmagyarázhatatlanságában tárnak elénk, az éppen a külső és belső katasztrófával való »békés együttélés« lehetősége egy Istentől elhagyott világban.”⁷

Kertész ebben az elbeszélésben nemcsak korábbi önmagával, hanem ezzel a hagyománnyal is szakít, amennyiben a katasztrófával való békés egymás mellett élés, a túlélés lehetőségét radikálisan tagadva, az elbeszélő halálával zárja a történetet. Az 1975-ben megjelent *Sorstalanság* a folytatást, a túlélés perspektíváját paradoxon formájában fogalmazza meg: „folytatni fogom folytathatatlan életemet”. A túlélés Kertész számára egyszerre jelenti Auschwitz túlélésének erkölcsi súlyát, s a rákövetkező diktatúrával való „békés együttélést”. De vajon miért a diktatúra bukása után következik be a „külső és belső katasztrófának”, a végállapot kiteljesedésének ez az apokaliptikus távlatokba helyezett, radikális kinyilvánítása? Az egyik magyarázat talán az illúzióvesztés, a csalódás, mely az elbeszélőt éri:

„Miért hittem, hogy Bécsbe utazhatom? Miért hittem, hogy mást tehetek, mint amit eddig tettem? [...] Rabként, a gondolataimat, a tehetségemet, az igazi lényemet eltitkolva éltem eddig, mert jól tudtam, hogy itt, ahol élek, csak rabként lehetek szabad. [...] Mégis, így akartam élni, abban a hitben, hogy azért ez is élet, olyan élet, amelyet valakinek – talán éppen nekem – meg kell fogalmaznia.”⁸

⁶ Angyalosi Gergely: *Az apokaliptikus hagyomány és a posztmodern magyar próza*. In.: Uő.: *A költő hét bordája*. Latin betűk, Debrecen, 1996. 86–96.

⁷ Angyalosi G.: *I. m.*: 94–95.

⁸ Kertész I.: *I. m.* 36.

Kertész számára, amint azt több helyütt hangsúlyozza, ez a megfogalmazás: tanúságtétel, erkölcsi kötelesség. Élete nem is az ő élete, hanem „szigorú feladatként kapott vizsgálati tárgy”.⁹

Az elbeszélő válságát a „nem volt bennem szeretet” kijelentés többszöri visszatérése teszi hangsúlyossá. Ez a szimbolikus állítás teremt összefüggést az elbeszélés szintjei: a metafizikai-vallásos-eszkatologikus beszéd és a társadalmi-politikai meghatározottságú, dokumentumszerű történet között. A szeretet hiánya a vallásos, bibliai kontextusban a bűnnel hozható kapcsolatba (ezt maga az elbeszélő is megteszi, amikor az emberi kapcsolatok *bűnös* felszámolásáról beszél). A bűn fogalmának értelmezése Kertész gondolkodásában Camus és Kafka bűnértelmezéséhez áll közel: „Az ember mindenképp hibás egy kicsit.” A másokhoz való odafordulás, az én-te viszony helyreállítása, másképpen, a mások és önmagunk iránti *szeretet* léte vagy nemléte az elbeszélés tanúsága szerint alapvető egzisztenciális kérdés.

Válságban van a természet is. A *Jegyzőkönyv* elbeszélője a vonatból kinézve Tatabányánál „lepusztult, szétmarcangolt, kopáran meredő, végletekszerű tájat” lát.

„Masszív betonfüstölők, csövek, az eget rézsút áthasító állványzat, akár egy szövegrészt vagy életdarabot kihúzó, kemény tollvonás, leplezetlen hasznosítás mindenfelé, ádáz célszerűség, racionalitás, rútság”.¹⁰

A modern ipari civilizáció beköszöntével a táj elveszítette korábbi funkcióit és szerepét: az emberi élettel és tevékenységgel való klasszikus harmóniája felbomlott, erőszakossá és életellenessé vált. Senkiföldjévé, ahol a ember otthontalannak, *idegennek* érzi magát.

Ez az idegenség-állapot a diktatúra körülményei között teljesebbé válik és válik totálissá. Mint ahogyan a magárahagyottság, az egzisztenciális elveszettség állapota is, amennyiben a diktatórikus társadalom a maga manipulatív, hazug rendjével és mechanizmusaival az emberi viszonyokat, az emberek közti kapcsolatokat is eltorzítja. A közösségeket az erőszak, a félelem és a

⁹ Uo.

¹⁰ Kertész I.: *I. m.* 17.

kiszolgáltatottság, illetve a manipuláció és a cinkosság játszmái működtetik. A kiszolgáltatottság, a tehetetlenség és a szégyen Kertész elbeszélőjét is eléri Hegyeshalomnál: hiába próbál magánemberként racionális érvekkel védekezni, a dolgok természetes logikáját követő beszéde megtörik a vámos (éreztem: nem volt benne szeretet – állapítja meg az elbeszélő) merev, bürokratikus, majd hazug és cinikus beszédén, ketjük között így nem jöhet létre párbeszéd.

Esterházy Péter a maga vámos-történetével tovább írta a *Jegyzőkönyvet*: az ő elbeszélője és a vámos között létrejön valamiféle kommunikáció: a cinkosságé. Ez is a diktatúra emberi-közösségi struktúrájának egyik alapformája, mely szintén újabb kiszolgáltatottságot és alárendeltségi viszonyokat generál.

Az Esterházy szöveg, mint ahogyan több elemző is megállapítja, a megértés, a nyitottság gesztusaival viszonyul Kertész szövegéhez. Véleményem szerint azonban ellen-beszédként is olvasható, amennyiben Kertész alapvetően tragikus világértelmezésével, radikális pesszimizmusával szemben egy merőben ellentétes gondolkodásmódot és életfilozófiát képvisel. Esterházy szerint éppen az emberközi kapcsolatok, a kisközösségek, a család, a barátság és a szerelem azok az alapértékek, melyek a diktatúra körülményei között is lehetővé teszik az egyén autonómiájának, magánember-mivoltának a megőrzését. Esterházy regényeiből egyfajta biológiai optimizmus sugárzik, melyet nem csak a mindennapi örömek, az evés, ivás, az élet fenntartások nélküli élvezete táplálnak. A történelmi és társadalmi tradíciók – beleértve a katolicizmust is – megteremtik az individuum számára azt a perspektívát, mely a folytatás és folytathatóság lehetőségét kínálja, bármilyen léthelyzetben. (Ez a talán túlságosan is leegyszerűsített summázat az életmű 1993 előtti, azaz az *Élet és Irodalom* előtti részére vonatkoztatható egyértelműen.) Esterházy nem a világ alapvető elrontottságáról és az emberi állapot reménytelenségéről beszél; hiszi, hogy „az ember végtére is jó”.¹¹ Az élet élhető és írható, élet és irodalom, mint jelen írás is mutatja, számára egyetlen térben, a grammatikai térben zajlik, viszonylag zavartalanul.

¹¹ Esterházy P.: *Élet és irodalom*. Magvető – Századvég, Bp., 1993. 61.

Természetesen az *Élet és Irodalom* elbeszélője sem állítja, hogy a metafizikai és a fizikai rossz ne létezne: a betegség, a szenvedés és a halál fájdalmas, olykor tragikus mozzanatai minduntalan be-
 lejátszanak az események menetébe. A főhős utazását, akárcsak Kertésznél, itt is betegség és rossz előjelek előzik meg. Az akadályokat a *szeretet* hárítja el az útból, a bizalom, amellyel a főhős átadja testét egy másik ember érintésének: az idős hölgy szakavatott masszázsa enyhít a kízó derékfájáson. (A másik ember megérintésének, mint a szeretet és odafordulás jelzésének sajátos nyelvi, interlingvisztikai aspektusát villantja fel egy, az elbeszélő által felidézett jelenet.

„Az este egy védtelen pontján Maya azt mondta a szemben ülő férfinak, hogy hideg a vállad, és előrenyúlva megérintette a férfi vállát. [...] A hideg vállat mutatni kifejezés németül olyasmit tesz, hogy félvállról venni. Egy magyar nő talán így szólt volna: fél a vállad, és meg se mozdult volna. Tehát valaki azért és csak azért, mert német az anyanyelve, megérint minket. Ki hitte volna ezt? A grammatika erotikája.”¹²

A szeretet, az életöröm, az élet élvezetének narratívái mellett az elbeszélő hangsúlyosan idézi fel a társas-lét, a kis- és nagyközösségekhez való tartozás példáit is. A bécsi kiadó által meghívott írókat az irodalom köti össze, közös szellemi térben mozognak, s ebben a térben újabb, szellemi és érzelmi kölcsön-viszonyok jönnek létre. A bécsi fogadáson a meghívott írók között a főhőst „az összetartozás finom, halk és gyöngye érzése” fogja el. Ilyen közös szellemi térként jelenik meg az Esterházy- szövegben maga az irodalom is – a Kertész mű továbbírása és -gondolása is ezt a virtuális összetartozást erősíti. A vonaton, utazás közben az elbeszélő egy Malamud-regény történetébe képzeletileg magát: a kontextualítás ebben az esetben is az odafordulást és a nyitottságot példázza.

Az *Élet és irodalom* elbeszélőjének ellen-beszédét a vámossal való találkozás epizódja mozdítja el a Kertész szövegével való azonosulás, pontosabban, a szöveg megértésének és az elbeszélő érveinek elfogadása irányába:

¹² Esterházy P.: *I. m.* 54.

„Én nem állítom, hogy ennek a vámmembernek az eleve bűnöst föltételező, álnok kérdése mögött az én fülemben csizmák dübörögnének, mozgalmi dalok harsognának, hajnali csöngetések sikonganának, nem, s nem meredeztek az én szemem előtt börtönrácsok és szögesdrót kerítések. Aki erre a kérdésre válaszolt, az én voltam, hiába, én, nem az évtizedek óta gyötört, idomított, személyében, idegrendszerében sérült, ha éppen nem halálra sebzett polgár [...]”¹³

– fordítják visszájára a határozott *nem*-ek Kertész kijelentését, az egyén szuverenitását hangsúlyozva. A heves ellen-beszéd azonban – a megértés és az elfogadás részben nyelvi, részben érzelmi gesztusaként is – megfordul, a *nem volt bennem félelem*-állítás visszavonatik:

„Nem *rendesen* nem volt nekem görcs a gyomromban. Ott van az, ahogy mindannyiunknak, csak vakmerő bizakodásomban úgy képzeltem, hogy megvan az a képességem, hogy elhagyjam a gyomrom.”¹⁴

Esterháznak ezt az elbeszélését is – mint azt a fenti idézet is példázza – az ironikus szemlélet- és beszédmód alakítja. A kívül-lét, a dolgok kívülről való látása (a fenti idézet példáján: a gyomor elhagyása) nem csak az individuális, hanem az írói túlélésnek, az autentikus írói megnyilatkozás lehetőségének is egyik módzata, technikája lehet. Esterházy ironiája – ahogyan azt már első kritikusai is megállapították – nem „eltávolító, elidegenítő, leleplező”, hanem szelíd, megbocsátó és megértő. (Ebből a nézőpontból a „zsarnokság szépsége” is megmutatkozhat – habár leginkább a groteszk humor vagy az abszurd formájában.)

Az író ebben az elbeszélésben is, visszaemlékezvén hajdani NDK-beli vámvizsgálatokra, megcsillogtatja ezt a fajta humorát, különös tekintettel a diktatúra erotikájára, mely természetesen külön tanulmányt érdemelne mind Kertész, mind Esterházy esetében.

¹³ Esterházy P.: *I. m.* 67.

¹⁴ Esterházy P.: *I. m.* 68.

„Hände hoch!, ez németül cudarul hangzik, túl sok antifasiszta filmet tömtek belénk, rossz állni arccal a fal felé, s hallani: Hände hoch! Sicherheitkontrolle, ami előbb-utóbb mégiscsak valami szocialista szerelmi előjátékba csúszott, alapos tapi, ennek megfelelően sziszegtem aztán egyszer vissza a Fritznek: Te! Hát abba ne hagyd!”¹⁵

A történet végén Esterházy elbeszélője nem hal meg. Ráébred, hogy „Félni nem lehet alkalomszerűen, félni csak örökké lehet”. Azaz: a diktatúra túlélője túlélő marad; a diktatúrában kialakult reflexek és magatartásformák tovább élnek, vámosokban és utazókban egyaránt.

„Nem veszttem el, de minden pillanatban elveszhetek. A vonaton utazom. Nem vagyok halott. Hanem mint a vadállat, fürkészve figyelek.”¹⁶

¹⁵ Esterházy P.: *I. m.* 63-64.

¹⁶ Esterházy P.: *I. m.* 71.

Radics Viktória

Kultúrák zsarnoksága

*Bosznia-Hercegovina szinkretikus kultúrája
tizenkét évvel a háború után*

A vonatban hazafelé a megszokott szarajevói napilapomat olvastam. Egy havi kintlét után nem csodálkoztam azon, hogy ebben az egyetlenegy hétköznapi lapszámban 85 csontvázat exhumáltak. Egy srebrenicai áldozat valahol Szerbiában került elő – ő a 104. Szerbiától átvett bosnyák hullamaradvány –, 84-et pedig egy Srebrenica körzetében fellelt újabb tömegsírból bontottak ki. Az újság szerint Szerbiában tovább kutatnak egy koncentrációs lágerben megölt bosnyák férfi földi maradványai után, Boszniában, Zenicán ugyancsak nem találják azt a tömegsírt, ahova állítólag 20 horvát ember földi maradványait dobták. Ugyanakkor háborús bűnösök pereiről ad hírt az újság. Per folyik a boszniai Szerb Köztársaság két katonája ellen, akik 14 bosnyák civilt fosztottak ki, kínoztak és ölték meg; Zvornikban számos vagy számtalan bosnyák elüldözése és legyilkolása ügyében ítéleznek háborús bűnösök felett; Szarajevóban bosnyák parancsnokok állnak bíróság előtt, akik az „El Mudzsahedin” osztag háborús büntetéseit felelnek. További hírek: a Kelet-Hercegovinába visszatérő menekülteket elaknásított út várta; Horvátországban egy alkotmánybírót vád ért, hogy a háború alatt az egyik lágerben megerőszakolt egy bosnyák nőt, de az alkotmánybírót nem hívták vissza; Horvátország boszniai vendégmunkásokra számít, de inkább csak katolikusokra; egy híres rockénekes usztasa dalokat énekelt Mosztárban, és Szarajevóban is fel kíván lépni; Boszniában az évek során 10 000 koszovói roma érkezett, akik rettenetes szegénységben élnek. És ír az újság arról is, hogy bizonytalan a hágai Nemzetközi Bíróságon lévő dokumentumok sorsa, egy mondat pedig azt állítja, hogy ez a bíróság a nemzetközi közösség áldozata.

Ezt azért mondtam el, hogy látsszék: tizenkét évvel a boszniai háború befejezése után a borzalmak sora még tart; a háborúság még mindig zajlik, más eszközökkel, de folytatódik. A daytoni békeszerződés hitelesítette az etnikai háborút, elfogadta az etnikai tisztogatással és a népirtással kialakított felosztást, és legalizálta az etnokonzfeszionális politikai konceptust. Ne higgyék, hogy eltávolodom a témánktól, mert ez a háború a szavak zsarnokságával kezdődött, és a fegyverek elhallgatása után szavak diktatúrájával folytatódik. Ma már nem dörögnek fegyverek, de az értelmiségi és politikai elitek és a három – a bosnyák, a szerb meg a horvát – kultúra között a feszültség hatalmas. Az ideológiai presszió és manipuláció változatlan erejű, ma talán még nagyobb, mint a háború alatt; az élet minden szegmentumát átjárja, és természetesen az irodalom és a művészetek is reflektálják, avagy kiszolgálják. A háború Bosznia-Hercegovinában olyan borzalmas erejű volt és oly mértékben érint mindenkit a mai napig, még az emigránsokat is, hogy az irodalomban nem lehetséges tudomást nem venni róla.

Az előadásom címe egyébként hibásan lett meghirdetve:¹ nem a *bosnyák*, hanem a *boszniai* irodalomról és kultúráról kívánok beszélni. Ezzel máris egy parázs politikai kérdéshez nyúl-tam hozzá. A nyelvi, a lingvisztikai kérdések is politikai kérdések ma Bosznia-Hercegovinában. Ha *bosnyák nyelvről* beszélek, bizony tévedek. Ezt az elnevezést a szerbek kívánják ráakasztani a *boszniai* nyelvre, ha egyáltalán elismerik e nyelv létjogát, és nem ragaszkodnak a szerb nyelv egyedülvalóságához: ha már nincs minden szerbnek egy közös állama, legyen legalább egy közös nyelve. Az nem lehet, hogy egy boszniai szerb *boszniai nyelven*, netán bosnyákul beszéljen. Hiába tény, hogy a boszniai szerbek nem úgy beszélnek, mint a szerbiai szerbek, hanem boszniaiul. A szerb elit szerint viszont boszniai nyelv nincs is, legfeljebb bosnyák, ami viszont a boszniai muzulmánok, ahogy a szerbek mondják, a „törökök” nyelve; az országban élő többi nép, szerintük, szerbül beszél.

¹ – tudniillik *A zsarnokság szépsége* című konferencia programfüzetében [– a szerk. megjegyzése].

Háborúznak ma a nyelvek Boszniában, a népiértés után most nyelvi tisztogatás folyik, és háború zajlik a nyelvészetben. A nyelv a dezintegráció, a megosztás eszközévé vált. Szerbhorvát/horvát-szerb nyelv már nincs, be van tiltva, szét van szaggatva, legalábbis az elnevezését Jugoszláviával együtt beszűntették, és az új államok nyelvújításhoz folyamodtak. Valóságos *onomatamachia* jött létre: harc a saját nyelv elhatárolásáért, megnevezéséért és a saját szókincsért, amivel együtt jár az etnikai hovatartozás diszkurzív kontrollja. Bosznia-Hercegovinában 1993-tól a szerb és a horvát mellett a *bosanski jezik*, a boszniai nyelv is hivatalos nyelv. Ez a nyelv csak 3%-ban különbözik a szerbtől és a horváttól, tulajdonképpen egy nyelvváltozat, melynek három variációja van: a bosnyák, a horvát és a szerb, melyet együtt nevezünk *boszniai nyelvnek*. Akik nem fogadják el standard nyelvként, mivel ezt „unitarizmusnak” tekintik (ami szitokszónak számít), akik Bosznia nyelvét nem tartják autochtonnak, azok leggyakrabban a boszniai nemzet/nép és az állam létét kérdőjelezi meg, és Bosznia-Hercegovina felosztását, azaz megszüntetését szorgalmazzák. A *boszniai* nem csak a bosnyákok nyelve, hanem az országban élő szerbeké, horvátoké és románoké is. A boszniai kultúra is mindannyiuk sajátja. A „bosnyák nyelv” elnevezés azokat a boszniai szerbeket, horvátokat, románokat és jugoszlávokat, akik *bosani*nak, boszniaiainak vallják magukat, megfosztja nyelvüktől, és szimbolikus kirekesztést követ el, illetve elvitatja az identitá-sukat.

Ottlétem idején jelent meg a *Boszniai nyelv szótára* 1000 példányban, 1313 oldalon. Ez a szótár alternatív: a kifejezetten bosnyák kifejezésformákon kívül alakváltozatokat, dubletteket is tartalmaz, és az országban élő emberek közös nyelvének veszi a boszniait. Ne angolul, hanem *a mi nyelvünkön* beszéljünk – ha ezt mondom, mindenki érti, mire gondolok: *a mi nyelvünk* az élő nyelv, amit a nép beszél, a kommunikáció nyelve, mely egy közös kommunikatív térben kiválóan funkcionál. A kommunikatív nyelv azonban szimbolikusan megterhelt: az etnikai hovatartozás szimbólumává vált. A boszniai horvátok erősen kroatizálják a nyelvüket, a bosnyákok orientalizálják, a szerbek pedig a szerbiai nyelvjárást forszírozzák. Ez nyelvi szegregáció-

hoz és szeparatizmusához, szimbolikus gettósításhoz, a kultúrák összekülönbözéséhez vezetett. Kialakult bizonyos *rossz közérzet a nyelvben*, vigyázni kell, ki hogy beszél, ami az egész országban uralkodó feszültségek egyik tünete. Ez egyfajta skizofréniát, felülről erőltetett diglossziát idéz elő, a nemzeti diszkurzus (az etnolektus) és a beszélt nyelv (szociolektus) kettéhasad, a nemzeti diskurzus igyekszik elfojtani az élő nyelvet. A policentrikus nyelvi standardok elfogadtatásáért küzdelem folyik; az egyenrangú szociolektusok elfogadása helyett etnolektusok és naciolektusok fenekednek egymásra; a nyelv a nemzeti és kollektív identitás médiumaként, az etnikai és nyelvi közösség azonosítása folytán, mint nemzeti szimbólum, szakrális és politikai legitimáló funkciót kapott, sőt a nemzeti indulatok politikai felgerjesztésének posztháborús eszközévé vált. Instrumentalizálódott tehát, támadnak és védekeznek vele, kiszorítanak és befogadnak általa. A glottopolitika, melynek direktív formái is vannak, a háború folytatása más, gyakran lingvisztikai eszközökkel, melyből a kulturális intézmények, a nyelvészprofesszorok és az írók is kivesszük részüket.

Az irodalomban hasonló háborúság zajlik. Vajon *bosnyák* vagy *bosznia-hercegovinai irodalomról* beszéljünk-e? A „bosnyák irodalom” a boszniai muzulmánok irodalmának megnevezése, a „boszniai irodalom”-ba viszont az ottani szerb és horvát irodalom is beletartozik. A szerb, illetve a horvát nacionalisták hajlamosak egyenesen tagadni a *bosznia-hercegovinai irodalom* létét, és a saját irodalmukhoz csatolják a boszniai szerzőket. A muzulmánok, amennyiben *bosnyák irodalomnak* nevezik a bosznia-hercegovinait, kirekesztik belőle a szerb és horvát írókat. Ellenben a boszniai identitást vállaló irodalmárok gyakran nem is tartják fontosnak a bosnyák/szerb/horvát identitás megjelölését.

A szerb, horvát és muzulmán nacionalista bosznia-hercegovinai irodalmi áramlatok egy „tisza” nemzeti nyelven írt, klerononacionalista logikájú nemzeti imaginárium kiépítésén fáradoznak – háború a múltért –, mely magával vonja a másféle és a másik kirekesztését vagy kisebbsrendűnek tekintését. Ezek a nacionalista irodalmi körök misztifikálják a régi kollektivitás civilizációját, szentesítik a történelmet, a patriarchális, folklo-

risztikus szemléletet preferálják, és a mitikus-történelmi emlékezetet ébresztgetik, kreálják (és manipulálják). Ők a *reetnizáció poétikáját* képviselik. Az irodalom számukra a nemzeti szellem őrizője, relikviárium és mozgósító vagy harci eszköz. Nem ritka a *kultúrrasszizmus* sem: az értékesebbnek, tősgyökeresebbnek, nemesebbnek tartott kultúrára való hivatkozás és a másik kultúrájának lebecsülése, lenézése. Az egyik oldalról az *iszlamofóbia* támad a mitizált régi hőseivel, akiknek az utódai a mai háborús bűnösök, a másik oldalról a *krisztofóbia* hódít, melyre a bosnyák, orientális tradíció glorifikálása és a vallásosság inflációja jellemző. Így az irodalom a kollektív etnikai identitástudat dopping-szerévé válik. Gyakori az ilyen irodalomban a vallási kód és a modernitás megtagadása. A hagyományos értékek feltétel nélküli elfogadása és a nemzeti újjászületési hullámokhoz kapcsolódó, politikai célzatú felelevenítése, szakralizálása a modern és posztmodern értékektől való elfordítás, az antimodernizmus jegyében történik, és a nemzeti kultúrák autizmusához, valamint mentális regresszióhoz vezet.

Minden szavakkal kezdődött. Széles néptömegekhez intézett szavakkal, melyek a történelmi bűn- és hőstettek emlékezetét elevenítették fel, hamis emlékekkel, hamis történelmet költve és propagálva; nemzeti mítosz-kliséket melegítettek fel, a gyűlölet vírusait hintve el velük, a megtorlás és a bosszú vágyát nemegyszer nyíltan szorgalmazva. Az eljövendő genocídium legitimálása már a nyolcvanas években kezdetét vette. A megfelelő eszmék, a háborúra képes ideológiai-politikai gépezet és az ennek légtérét adó morális környezet előállítása hosszú évek értelmiségi, nem utolsó sorban írói és tudományos munkája volt. Meggyőző ideológiai keretet és a legegyszerűbb emberre is hatást gyakorló vallási motivációt kellett adni a készülődő népiirtó háborúnak.

A '92-95 közötti boszniai háború, az erőszak kitörésének, a genocídiumnak és az urbanicídiumnak az előkészítése egy évtizeddel ezelőtt kezdődött szerb és horvát értelmiségi körökben, a magas értelmiséget és az akadémikusokat is beleértve. Nyelvészek, írók, költők, történészek, orientalisták egymást inspirálva és támogatva vették elő a népköltészetből, a történelemből és a XIX. századi nemzeti romantikából, s formálták át gyűlöletszítóvá a

hősies, tisztességes, becsületes és örökké áldozattá váló szerb „égi nép”, illetve a nemes, a legműveltebb, a legnyugatosabb horvát „kultúrnemzet” mítoszkliséjét. A szerb nemzeti viktimizáció és a horvát szuperioritás ideája ma is eleven és hatásos. Egyetemen tanító történészek és akadémikusok mitikus aurával ruházták fel a történelmi eseményeket, és mobilizáló erejűvé turbózták azokat; a viszály, az ellenségeskedés és a gyűlölet mérgével telítették őket. Arra törekedtek, hogy rövidre zárják és megszüntessék a különbséget a mitikus és a történelmi idő, az egyéni és kollektív sors, a vallási és a polgári kötelezettség között. Voltak tudósok, akik akadémikus formát adtak a gyűlöletnek, és voltak írók, akik szemléletessé, meggyőzővé, lélektanilag befogadhatóvá tették a mito-ideológéákat, és a *sírok beszédére* válaszul kialakították a *kísértetek beszédét*. És voltak papok, akik vallási kérdésnek tüntették fel a háborúzást, ezzel racionalizálták, elfogadtatták a kollektív gyűlöletet és az erőszakot, a lelkiismeretet pedig vallási lepelbe bugyolálták, miközben a vallás parancsait átírták. A szerb és a horvát nacionalista értelmiség – a boszniai szerb és horvát is – és a klérus azzal vádolható, hogy felgerjesztette, „kidolgozta” és terjesztette a félelem, a bosszú, a gyűlölet etnikai érzéseit, a bosszúvágyat; felébresztette a szigorú, kérlelhetetlen vezér utáni vágyat, és idealizálta az erőszakot. Egyszóval fasisztoid ideológiát kreált.

A bosnyák/muzulmán értelmiségiek a 90-es években kezdtek tömörülni. Ők is vallásosan léptek fel, és ők is felelősekké váltak a csetnikek második világháborús bűntetteit a muzulmánok főlölt, Bosznia elleni keresztes háborújáról beszéltek, és a bosnyákok politikai homogenizációjára törekedtek. A muzulmánok harcias teizmusa és a bosnyákok vallási nacionalizmusa azonban mindazonáltal reaktív volt, utánozta a szerbekét meg a horvátokét, és most, a háború után vált helyfoglaló, másokat kiszorító jellegűvé, s végzi be a bosnyákok identitásának vallásos és nacionalista átkódolását.

A kultúra és az irodalom etnizálásával, nacionalizálásával és klerikalizálásával szemben állnak azok a marginalizált írók és költők, irodalmárok és történészek, akik elutasítják az etnonacionalizmus egész logikáját, s akik ma Boszniá-

ban gyakran a belső ellenségek listáján vannak. Ők a boszniai integralizmus, a bosznia-hercegovinai kulturális szinkretizmus pártfogói. Ezek az írók a *reetnizáció poétikájával* szemben a *különbség poétikáját*, a *tanúságtétel* és az *új érzékenység poétikáját*, a *szenzuális realizmust* képviselik. A háborús – jobban mondva háborúellenes – és a háború utáni irodalomnak ez a szárnya szakított a tradicionalizmussal, valamint a modernista és részben posztmodern autonóm, hermetikus, a társadalmi kontextust mellőző irodalom preferálásával is. Sohasem képviseli a l'art pour l'art vagy az elefántcsonttoronyba vonuló, szövegcentrikus irodalom és irodalomkritika eszményét – mely nem volt képes delegitimálni a fasisztoid irodalmat –, és ellenáll mindenfajta esszencializmusnak is. Az irodalom itt etikai dokumentum, morális krónika és az egyediség meg az esetlegesség abszurd galériája. Tagadja a történelmi teleológia minden formáját, ironikusan dekonstruálja a nagy történelmi narratívákat és az ideologikusan megalapozott történelmi és kulturális emlékezetet. A jelenkori civilizáció alapvető morális és humán értékeinek összeomlását regisztrálja, utópikus horizont nélkül. A civil, a kisember, az áldozat, a nő, a hontalan szempontjából újradefiniálja a történelmi és a kulturális emlékezetet, dekonstruálja az ideológiai és politikai transzcendenciákat. Birkózik a nemzetileg, politikailag és ideológiailag meghatározott metanarratívákkal, a diszperzivitás, a csorbaság, az új őszinteség, a fizikai és lelki, morális és egzisztenciális sebezhetőség az, amit vállal. A háborút mint egzisztenciális drámát, tragédiásorozatot, mint erkölcsi kollapszust, pszichés, humán és identitásdrámát, mint „belső háborút” tárja elénk, s a háború morális pszichogramjait adja. Az egyéni és kollektív *tapasztalatból* indul ki, nem pedig az elméletből vagy más szövegekből. A különbség, a repedés, a hasadás, a differenciálódás, a másság, az elhajlás az, amire figyel, s amit ír.

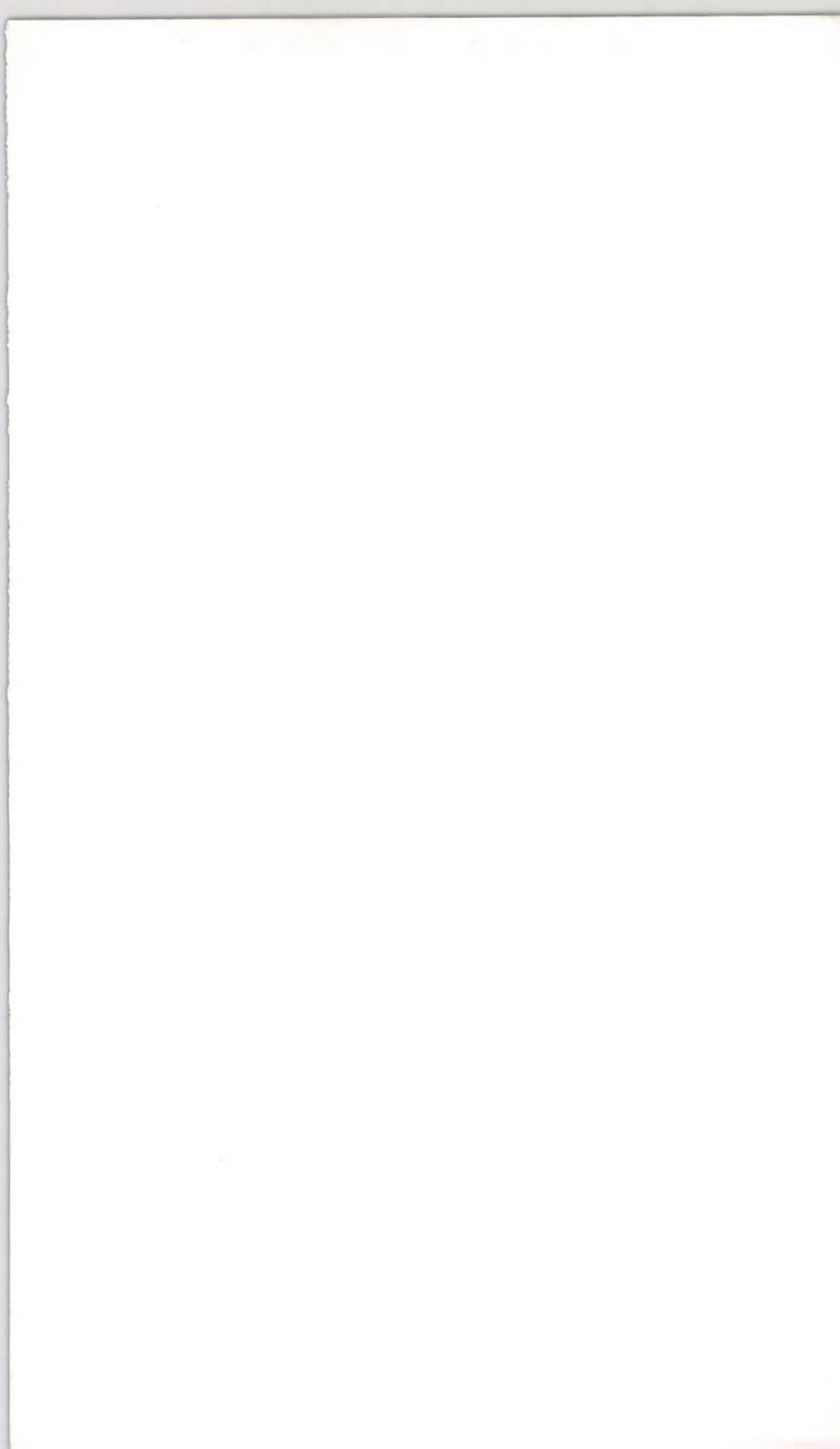
Sokak félelme, hogy a háború előtti és még a háború alatt is élő „boszniai szellem” soha többé nem lesz eleven, sőt a háborús *urbanicídium* után most az individuális és kollektív *memoricídium*, az emlékezet-tisztítás ideje van. „A boszniai szellem a különbségek koegzisztenciájában tükröződik, a másik, a különböző iránti nyitottságban, a másságok közti energiaáramlásban és kommu-

nikációban, nem pedig a bezárkózásban, a szintézisben vagy az egységben. A differenciálás nem dezintegrációt jelent, hanem az integráció minőségileg új formáját”, írja Senadin Musabegović. Amit ezzel szemben ma Bosznia-Hercegovinában tapasztalni, az az etnikai és nemzeti tömbösödés, a harcias teizmus és az autochton boszniai – nem a virágzó bosnyák – kultúra kiveszése. „A fasizmus nem szenvedett vereséget – írja Enver Kazaz –, ma is uralkodik Boszniában.”²

² Tanulmányomhoz a legtöbbet Enver Kazaz szarajevói irodalomtörténész írásából merítettem, akinek ezúton is köszönetet mondok.

© Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2008.
© Széplaky Gerda, 2008.

Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2008. Első kiadás. Oldalszám 416. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Széplaky Gerda. A borítóterv Petromán László munkája. A borító Csernus Tibor *Három lektor* című művének felhasználásával készült. Nyomdai előkészítés Printart-Press Kft., Debrecen, 2008. Nyomta a Nyír-Print Kft., Újfehértó, 2008. Felelős vezető Maczelka Ferenc.
ISBN 978-80-8101-008-8



A totalitárius eszmekör kontextusában kettős elv szervezi a művészeti gyakorlat és az esztétikai megítélés folyamatait: egyfelől a szabadság, másfelől az ön- és mások általi korlátozás elve. Ez a tanulmánykötet arra a kérdésre keres választ, hogy a kommunista és a fasiszta ideológia terhelte diskurzusokban miként érhető tetten ennek a kettős elvnek a működése a művészi produktumok szerveződésében, léteiben, illetve ezek esztétikai megítélésében. A kötet elemzései görcső alá veszik, hogy a művészi teremtő szándékban benne rejlő szabadság hogyan viszonyul a kisajátító-diktatórikus eszmék korlátozó mechanizmusaihoz, s ezzel összefüggésben azt is, hogy autentikus és maradandó műveknek tekinthetők-e az ideológiai és politikai elvárások mentén „megtermelt” alkotások.

A könyv elgondolkodtató képet tár elénk a totalitarizmusok képzőművészetéről és szépirodalmáról, de olvashatunk a Harmadik Birodalom építészeti programjáról, a szocialista realista kertépítés vezérelveiről, s betekintést nyerhetünk – többek között – a magyar színházi élet 60-as, 70-es éveinek alternatív törekvéseibe.

A tanulmányok szerzői a magyarországi bölcsellettudomány meghatározó gondolkodói.



Pozsony, 2008

ISBN 978-80-8101-008-8



9 788081 010088 >

2900 Ft